THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART
3 0620 00185557 5

100.57 V67

v1

THE LIBRARY OF
THE METROPOLITAN MUSEUM
OF ART

THIS VOLUME WAS ACQUIRED
THROUGH A FUND
PROVIDED BY
JANE E. ANDREWS
IN MEMORY OF HER HUSBAND
WILLIAM LORING ANDREWS
A TRUSTEE OF THE MUSEUM
FROM 1878 TO 1920
AND HONORARY LIBRARIAN
FROM 1880 TO 1920

106573

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/viestnikiziashch00impe

ВѢСТНИКЪ

ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ВѢСТНИКЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

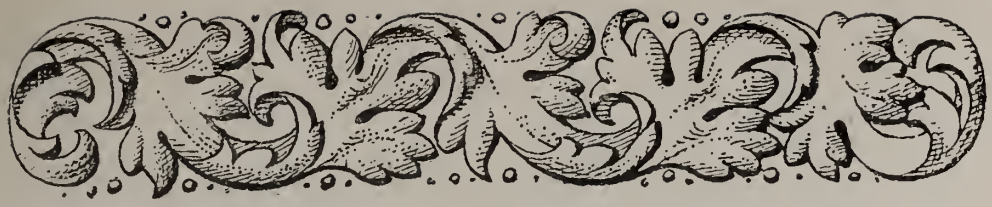
ТОМЪ ПЕРВЫЙ

1883

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
Типографія А. Каспари, Литейный проспектъ, № 52.

Printed in Russia

Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.



ОГЛАВЛЕНІЕ

ТЕКСТЪ.

Стр

А. А. Васильчикова, Новыя пріобрѣтенія Императорскаго Эрмитажа. 1

А. В. Вышеславцева, Очеркъ образованности и искуства въ Италіи XV вѣка 38

П. Н. Петрова, Русскіе живописцы-пенсіонеры Петра Великаго . . . 66, 193

В. В. Стасова, Василій Васильевичъ Верещагинъ 98, 238

Н. П. Собко, Василій Григорьевичъ Перовъ, его жизнь и произведенія. 129, 306

А. И. Сомова, И. И. Шишкинъ, какъ граверъ 183

Ж. Геру, Нѣкоторыя физіологическія свойства зрѣнія по отношенію къ начертательнымъ искуствамъ 223

І. Э. Вессели, Французскіе иллюстраторы XVIII столѣтія 279

Д. Ѳ. Кобеко, Картинная галерея Дюваля 228

М. П. Соловьева, Христіанское искуство до эпохи иконоборцевъ . . 329

А. И. Сомова, Женщины-художницы 356, 489

А. А. Васильчикова, Произведенія Рафаеля Санціо, находящіяся въ Россіи 384, 524

А. М. Матушинскаго, Марьяно Фортуни 410, 579

Е. Мюнтца, Соперничество художниковъ въ XVI вѣкѣ: Микель-Анджело и Рафаель при Римскомъ дворѣ 443

Д. Ѳ. Кобеко, Живописецъ Лепренсъ въ Россіи 463

Н. П. Собко, Ѳедоръ Григорьевичъ Солнцевъ и его дѣятельность . . 471

Н. М. Благовѣщенскаго, Греческая пластика въ вѣкъ діадоховъ. Родосская школа 553

Ѳ. И. Булгакова, Храмъ Христа Спасителя въ Москвѣ 623

Д. Ѳ. Кобеко, Скульпторъ Рашетъ и его произведенія 636

СМѢСЬ

М. М., Временный лакъ для картинъ 325
П. Н. П, Пропавшій бюстъ Императрицы Екатерины I 483
Предохраненіе бронзовыхъ издѣлій отъ порчи . . . . . —
Новый способъ фиксированія рисунковъ 484
Чистка золоченыхъ рамъ . . . . . —
Способъ выводить жирныя пятна на рисункахъ и гравюрахъ 652
Объясненіе гравюръ и фототипій: Крестьянскія дѣвочки въ лѣсу, съ картины **А. И. Корзухина** (стр. 191), Охотникъ и крестьянка, съ рисунка **Н. Д. Дмитріева-Оренбургскаго** (стр. 326), Четыре снимка съ пейзажей **Ю. Ю. Клевера** (стр. 328), Старообрядецъ, гравюра **М. П. Боткина** (стр. 484), Мать Самуила, съ картины **В. П. Верещагина** (стр. 485), Еврейская фура въ дорогѣ, гравюра **Е. З, Краснушкиной** (стр. 486), Видъ въ Курской губерніи, съ картины **В. Д. Орловскаго** (стр. 487), Княжна Тараканова, гравюра **Л. Е. Дмитріева Кавказскаго** съ картины **К. Д. Флавицкаго** (стр. 647), Эстонецъ, гравюра **О. Гофмана** (стр. 649), Въ монастырѣ, съ картины **В. И. Якобія** (стр. 650).

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

На особыхъ листахъ:

«Примиреніе Іакова съ Исавомъ», рисунокъ П. Г. Ремера съ картины Рембрандта, въ Императорскомъ Эрмитажѣ. **Фототипія В. Классена** 1
«Крымскій видъ», гравюра a l'eau-forte **И. И. Шишкина** 32
«Крестьянскія дѣвочки въ лѣсу», рисунокъ **А. И. Корзухина** изъ коллекціи А. И. Сомова. Фототипія В. Штейна и К° 80
В. В. Верещагинъ въ юности. Фотогіалотипія экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ съ фотографическаго портрета, снятаго съ натуры **А. Шпаковскимъ** 102
В. В. Верещагинъ въ 1882 г. Портретъ, гравированный à l'eau-forte В. В. Маттэ, печ. у Лемерсье, въ Парижѣ 112
«Опіумсѣды», рисунокъ **Нат. Петр. Собко** съ картины **В. В. Верещагина.** Фотоцинкотипія Экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ 126
В. Г. Перовъ, фотогіалотипія экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ съ фотографическаго портрета, снятаго съ натуры въ 1878 г. П. Дьяговченко 129

«Пріѣздъ становаго на слѣдствіе» и «Проповѣдь въ селѣ», рисунки **Нат. Петр. Собко** съ картинъ **В. Г. Перова.** Фотолитографіи Эксп. загот. госуд. бумагъ 144
«Чистый понедѣльникъ» и «Рыболовъ», рисунки **Нат. Петр. Собко** съ картинъ **В. Г. Перова.** Фотолитографіи Экспед. загот. госуд. бумагъ 160
«Птицеловъ», рисунокъ **А. И, Морозова** съ картины **В. Г. Перова.** Фотоцинкографія Эксп. заготовл. госуд. бумагъ 176
«Красная шапочка», картина **Ю. Ю. Клевера,** по его собственному рисунку. Фототипія **В. Штейна** и **С. Лаптева** 193
«Охотникъ и крестьянка», рисунокъ **Н. Д. Дмитріева-Оренбургскаго,** изъ коллекціи А. И. Сомова. Фототипія **В. Штейна** и **Лаптева** 208
«Окружили — преслѣдуютъ», рисунокъ **Нат. Петр. Собко** съ картины **В. В. Верещагина.** Фотолитографія Экспедиціи загот. госуд. бумагъ. 240
«Шипка-Шеново», гравюра à l'eau-forte **В. Вернле,** съ картины **В. В. Верещагина** 256
«Осенній разливъ», рисунокъ **Н. Писемскаго** съ картины **Ю. Ю. Клевера.** Фототипія **В. Штейна** и **Лаптева** 272
Факсимиле одной изъ гравюръ **Г. Ф. Гравело** въ старинномъ изданіи Генріады Вольтера. Фотоцинкографія Э. Гальяра, въ Берлинѣ. 288
«Les délices de la maternité» факсимиле съ гравюры **Ж. М. Моро,** изъ изданія: «Monument du cotume». Фототипія **В. Штейна** и К° . 296
«По льду», картина **Ю. Ю. Клевера,** съ рисунка самого художника, **Э. Гальяра** въ Берлинѣ 304
«Осень», картина **Ю. Ю. Клевера,** съ рисунка самого художника. Фотоцинкографія **Э. Гальяра** въ Берлинѣ 328
«Старообрядецъ», гравюра à l'eau-forte **М. П. Боткина,** съ его картины 329
«Еврейская фура въ дорогѣ», гравюра à l'eau-forte **Е. З. Краснушкиной,** съ ея эскиза 361
Софонисба Ангвишола, съ портрета, писаннаго ею самою и находящагося въ Вѣнскомъ Бельведерѣ. Гравюра на деревѣ 369
Распятіе, средняя часть складня, писаннаго **Рафаелемъ** и находящагося въ Москвѣ, въ Голицынской галереѣ. Съ очерка **Росси.** Фотоцинкографія **В. Штейна** и **С. Лаптева** 392
Факсимиле съ одного изъ рисунковъ **М. Фортуни.** Гравюра на деревѣ **Клитцена** и **Кохлитцера,,** въ Лейпцигѣ 416
«Испанская свадьба» (La Vicaria), картина **М. Фортуни,** съ гравюры **Жирардѐ.** Фототипія **В. Штейна** и **С. Лаптева** 440

«Мать Самуила», **В. П. Верещагина**, съ картины самого художника. Фототипія **В. Штейна** и **С. Лаптева** 456
Портретъ Ѳ. Г. Солнцева, гравюра на деревѣ Г. И. Грачова, по собственному его рисунку съ натуры, удостоенная въ 1883 г. на конкурсѣ Имп. Общества поощренія художествъ большой преміи Е. И. В. принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской 472
«Видъ въ Курской губерніи», рисунокъ **Н. Писемскаго** съ картины **В. Д. Орловскаго.** Фототипія **В. Штейна** и **С. Лаптева**. 488
«Княжна Тараканова», гравюра à l'eau-forte **Н. Д. Дмитріева-Оренбургскаго** съ картины **К. Д. Флавицкаго** 489
Портретъ **Э. Л. Виже-Лебренъ**, рисованный ею самою, изъ коллекціи А. И. Сомова. Фототипія **В. Штейна.** и К° 513
«Въ Монастырѣ», картина **В. И. Якобія.** Фототипія **В. Штейна** и **С. Лаптева** 536
«Осмотръ натурщицы» (La Modela), картина **М. Фортуни.** Фототипія **В. Штейна** и **С. Лаптева** 584
«Эстонецъ», гравюра à l'eau-forte **О. Гофмана**, съ его собственнаго эскиза 616
Портретъ К. А. Тона, съ фотографіи. Фототипія **В. Штейна** и **С. Лаптева** 632

Политипажи въ текстѣ:

Изобиліе, группа вѣнскаго скульптора **О. Кенига** 37
Барельефъ, композиція **Ф. Шенталера**, въ Вѣнѣ 66
Малютки геніи, фотоцинкотипическое факсимиле съ гравюры **Лонгейля** по рисунку **Эйзена** изъ изданія сочиненій Дора̀. 97
Ваза, издѣліе керамическаго заведенія **Дека**, въ Парижѣ 128
Фризъ дверей въ церкви С. Маріа-делле-Дзаттере, въ Венеціи . . . 129
Пѣснь любви, группа изъ терраккоты итальянскаго скульптора **К. Барбеллы**, бывшая на Парижской всемірной выставкѣ 1878 г. 182
Амуръ въ розахъ, факсимиле съ Гравюры **Гравело̀** 192
Сграфитный орнаментъ въ маломъ палаццо Корси, во Флоренціи . . 193
Танецъ, каменная группа **Карпо**, на фасадѣ Новой Оперы въ Парижѣ. 222
Часть рѣшетки, окружающей фонтанъ Геркулеса въ Аугсбургѣ . . 223
Геній архитектуры, сграфито **Ф. Лауфбергера**. 237
Орнаменты изъ Нюрнбергской «Книги образцовъ» 1527 г. 238, 463
Драма, группа изъ пьедестала Берлинскаго памятника Гёте, раб. **Ф. Шапера** 278
Мелузина, фризъ **Ф. Преллера**. 298

Добрый пастырь фреска въ римскихъ катакомбахъ 329
Розеты на деревянныхъ царскихъ дверяхъ иконостаса XVI стол., находящихся въ музеѣ Императорскаго Общества поощренія художествъ въ СПБ. 355, 482
Семь плодородныхъ лѣтъ, стѣнная живопись **Ф. Фейта** 356
Діана Охотница, группа **Ж. Гужона** 383
Часть фриза въ Линебургской ратушѣ 384
Портретъ Марьяно Фортуни 410
Спящій Амуръ, статуя **Микель-Анджело** 462
Портретъ Ангелики Кауфманъ 489
Лирика, фигура изъ берлинскаго памятника Шиллеру работа **Р. Бегаса** 524
Венера, обрѣзающая крылья Амуру, группа **Р. Бегаса** 552
Группа Лаокоона, въ Ватиканскомъ музеѣ въ Римѣ 558
Фарнезскій быкъ, группа въ Неаполитанскомъ Національномъ музеѣ 571
Мальчикъ съ гусемъ, статуя **Боэта**. въ Капитолійскомъ музеѣ въ Римѣ. 574
Мальчикъ, вынимающій у себя изъ ноги занозу, статуя **Боэта**, въ Луврскомъ музеѣ въ Римѣ 575
Рѣзной изъ дерева арабскій орнаментъ, въ Каирѣ 579
Рѣзной изъ дерева орнаментъ Ант. **Барилле**, въ Австрійскомъ музеѣ, въ Вѣнѣ 636
Мальчикъ-пифферaро, рисунокъ **А. Фламенга**, ... 646
Дѣвушка, подающая кофе, рисунокъ **Гентшеля** 652
Заставки и виньетки въ различныхъ стиляхъ—стр. 1, 38, 65, 98, 183, 279, 297, 305, 306, 328, 409, 442, 443, 470, 471, 488, 526, 578, 622, 623, 635.

ВѢСТНИКЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА.

ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

Выпускъ I.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія придворнаго книгопродавца К. К. Ретгера,
Невскій проспектъ 5.
1883.

Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.

Отъ редакціи.

Искуство, какъ высшее проявленіе творческой силы, обнимаетъ собою всѣ стороны человѣческой жизни и природы. Область его безгранична въ томъ отношеніи, что художественному воспроизведенію одинаково доступно все то, что возвышаетъ духъ человѣка надъ дѣйствительностью, что волнуетъ его радостью и горемъ въ прошедшемъ и настоящемъ, что придаетъ въ его глазахъ смыслъ и цѣну самымъ предметамъ неодушевленной природы. При этой всеобъемлемости искуства, ему противна всякая исключительность. Съ его точки зрѣнія, все имѣетъ право существованія, и нѣтъ предметовъ низкихъ или высокихъ. То, къ чему оно ни прикасается, чрезъ это самое получаетъ благородство.

Такимъ могуществомъ искуство не обладало бы, если бы оно не было свободно. Свобода въ выборѣ предметовъ и въ способѣ превращенія ихъ въ образы, дѣйствующіе на умъ и на сердце, составляетъ необходимое условіе истиннаго художественнаго творчества. Безъ нея немыслимы самостоятельныя произведенія искуства, имѣющія не эфемерный блескъ, а прочное историческое значеніе.

Вотъ убѣжденіе, какого твердо держится Редакція «Вѣстника изящныхъ искуствъ».

Основанное съ цѣлью содѣйствовать успѣхамъ художества въ Россіи, это изданіе будетъ зорко слѣдить за всѣми его многосторонними и разнообразными проявленіями, не проповѣдуя какого-либо одного исключительнаго направленія, не замыкаясь въ узкихъ рамкахъ интереса какой-либо партіи, а стремясь къ выполненію широкой задачи—быть органомъ всего русскаго искуства.

Программа «Вѣстника» распространяется на всѣ отрасли «образныхъ искуствъ» — на ихъ исторію и современное состояніе, на ихъ теорію и технику, на ихъ примѣненіе къ ремесламъ и промышленности, на ихъ значеніе для общеобразовательной школы. Только архитектурѣ отведено въ этой программѣ второстепенное мѣсто, на томъ основаніи, что въ русской литературѣ уже существуетъ солидный органъ спеціально для этого искуства, а именно журналъ «Зодчій». Статьи по этой части будутъ появляться въ «Вѣстникѣ» лишь въ тѣхъ случаяхъ, когда онѣ касаются собственно-художественной или исторической стороны зодчества и его связи съ другими отраслями искуства.

Главною задачею себѣ мы ставимъ знакомить читателей съ современными явленіями и прошедшими судьбами художествъ въ Россіи. Однако, не довольствуясь этимъ, мы будемъ помѣщать въ своемъ изданіи и статьи, относящіяся до исторіи и до новѣйшихъ движеній искуства въ другихъ странахъ — въ томъ убѣжденіи, что истинно-образованному и интересующемуся художествами читателю необходимо знать и имѣть въ виду—хотя бы для сравненія со своимъ, отечественнымъ,—что дѣлалось и дѣлается въ этой области тамъ, гдѣ жизнь искуства считается уже вѣками, гдѣ его явленія были и еще бываютъ болѣе ярки и разнообразны.

Всякое искреннее слово, внушенное пониманіемъ искуства и любовью къ нему, найдетъ радушный пріемъ на страницахъ нашего изданія. Тѣмъ не менѣе, каждое сужденіе того или другаго изъ своихъ сотрудниковъ мы оставляемъ всецѣло на его отвѣтственности, удерживая за собою и другими право опровергать его и спорить съ нимъ, но доказательно и безъ излишней горячности, съ единственною цѣлью способствовать разъясненію истины.

Немногочисленность у насъ писателей по части искуства, недостатокъ въ хорошо подготовленныхъ рисовальщикахъ и граверахъ для изданій, трудность исполнять здѣсь художественныя приложенія къ журналу, необходимость порою заказывать подобныя работы въ чужихъ краяхъ— все это, вмѣстѣ съ новизною нашего предпріятія, побудило насъ на первое время выпускать въ свѣтъ «Вѣстникъ изящныхъ искуствъ» лишь четыре раза въ годъ; для того же, чтобы рѣдкое появленіе книжекъ этого журнала не мѣшало своевременному сообщенію текущихъ явленій и событій въ мірѣ искуства — издавать, въ видѣ приложенія къ «Вѣстнику», особую двухнедѣльную газету «Художественныя Новости».

Такое двойственное изданіе, надѣемся, будетъ непродолжительно: лишь только предпріятіе наше упрочится и достаточно разовьется мы не замедлимъ слить «Вѣстникъ» и «Новости» въ одно, уже ежемѣсячное изданіе, и шагъ за шагомъ поведемъ его къ улучшенію.

Но для этого намъ необходимы сочувствіе и поддержка со стороны публики. Заслужить ихъ мы приложимъ всѣ свои силы, всѣ зависящія отъ насъ мѣры.

ФОТОТИП. В. КЛАСЕНЪ. РИС. П. РЕМЕРЪ.

Примиреніе Іакова съ Исавомъ.

Картина Рембрандта.

НОВЫЯ ПРІОБРѢТЕНІЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ЭРМИТАЖА.

Статья А. А. Васильчикова.

Въ нашъ вѣкъ матеріяльныхъ стремленій, мелкихъ расчетовъ и общаго эгоизма, когда злоба дня такъ далеко отстоитъ отъ всего прекраснаго и идеальнаго, едва ли кажется возможнымъ развитіе искуствъ. На дѣлѣ мы видимъ однако противное. Послѣдняя четверть настоящаго столѣтія представляетъ много замѣчательныхъ художниковъ, и нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что эпоха, нами переживаемая, составитъ видную страницу въ исторіи искуствъ. Такое странное явленіе можно объяснить развѣ тѣми противорѣчіями, которыя краеугольнымъ камнемъ лежатъ въ основѣ человѣческой природы. Но если не легко доискаться скрытыхъ причинъ, произведшихъ въ наши дни нѣкоторое возрожденіе въ искуствѣ, то, съ другой стороны, бросаются въ глаза тѣ мудрыя распоряженія, которыми просвѣщенныя правительства съумѣли способствовать этому возрожденію. На Западѣ, пробужденіе предугадали и съумѣли во время придти къ нему на помощь.

Искуство, какъ бы застывшее въ концѣ прошлаго и началѣ настоящаго столѣтія, пройдя сквозь ходульную школу псевдоклассицизма, а потомъ чрезъ слащавую манеру романтиковъ, окрѣпло во второй половинѣ XIX-го вѣка и дошло, въ наши дни, до относительно высокой степени совершенства. Мы не станемъ разумѣется, сравнивать его, съ

тѣмъ, чѣмъ оно было во времена прошедшія. Въ пестрой толпѣ новѣйшихъ, и несомнѣнно весьма талантливыхъ, художниковъ, мы не найдемъ однако ни одного изъ тѣхъ громадныхъ и разнородныхъ геніевъ, которыми такъ изобилуютъ лѣтописи возрожденія и слѣдовавшихъ за нимъ вѣковъ. Въ наше время все измельчало, и искуство, слѣдуя общему примѣру, стѣснилось въ узкія рамки обыденной жизни. То время, когда художники затрагивали самые жгучіе предметы народныхъ вѣрованій, прошло, кажется, безвозвратно. Современные таланты ищутъ вдохновенія только въ окружающей ихъ природѣ. Жанровая живопись и пейзажъ вытѣснили всѣ другіе роды искуства. Но даже въ узкихъ своихъ рамахъ искуство не можетъ достичь теперь до того могущественнаго размаха кисти, который придавалъ такую силу, такую жизнь, такой блескъ произведеніямъ старинныхъ голландскихъ мастеровъ. Мастера эти имѣли свой особый, самобытный закалъ, о которомъ въ наши дни утратилось даже преданіе.

Не только живопись, но и ваяніе, это чисто языческое искуство, съ такимъ трудомъ привившееся къ народамъ христіанскимъ, вошло въ послѣднее время въ какую-то жанровую колею. Не смотря однако на несомнѣнный талантъ многихъ изъ новѣйшихъ скульпторовъ, далеко имъ не только до древней пластики, но даже до великой реалистической школы Донателло, Вероккіо и другихъ знаменитыхъ ваятелей италіянскаго возрожденія.

Болѣе всего посчастливилось, при настоящемъ направленіи, зодчеству. Новые архитекторы на западѣ, отрѣшившись отъ эклектизма и слишкомъ рабскаго подражанія Виньолѣ, стали искать вдохновенія въ памятникахъ народной старины. Въ то время, какъ у насъ, въ Россіи памятники эти безнаказанно уничтожаются или подновляются самымъ невѣжественнымъ образомъ, при чемъ стираются послѣдніе слѣды древности, въ остальной Европѣ умѣютъ свято ихъ охранять. При министерствѣ духовныхъ дѣлъ и народнаго просвѣщенія въ Пруссіи, учреждена даже особая коммисія, завѣдующая раскопками и охраненіемъ старинныхъ памятниковъ. Добросовѣстное изученіе отечественной древности возродило въ Англіи и Германіи народное зодчество, болѣе пригодное къ туманамъ сѣвера, чѣмъ сквозныя колонады безоблачной Греціи.

Однимъ словомъ, не смотря на тяжкія, проживаемыя нами времена, за послѣднія сорокъ лѣтъ во всѣхъ отрасляхъ искуства чувствуется сильное пробужденіе. Западныя правительства, чутко прислушивающіяся къ малѣйшему измѣненію въ умственномъ строѣ народной жизни, подмѣтили это настроеніе и, понявъ всю благотворность

его, стали обращать особое вниманіе на пополненіе и обогащеніе общественныхъ музеевъ. Мудрые администраторы, руководящіе на Западѣ внутреннею политикою, съ разу постигли могущественную силу духовнаго подъема народныхъ массъ. Они ясно сознавали, что богатый, постоянно пополняющійся музей—лучшее украшеніе столичнаго города, и что самое богатство такого музея служитъ вѣрнымъ мѣриломъ степени образованности жителей.

На Западѣ не столько заботятся о количествѣ музеевъ, сколько о качествѣ и богатствѣ ихъ. О сооруженіи подъ собранія новыхъ зданій помышляютъ только тогда, когда на рукахъ есть уже богатыя коллекціи, для приличнаго размѣщенія которыхъ уже не имѣется удобнаго мѣста. Прежде чѣмъ приняться за постройку, дѣло это глубоко и всесторонне обдумываютъ. Благодаря этой мудрой осторожности, общественные музеи въ Европѣ основаны на твердой почвѣ и приносятъ громадную пользу народонаселенію. Они образовываютъ вкусъ народныхъ массъ, отвлекаютъ ихъ отъ чисто матеріяльныхъ наслажденій, возвышаютъ ихъ духъ и даютъ, въ то же время, молодымъ художникамъ возможность воочію понять и изучить неподражаемую технику древнихъ великихъ мастеровъ. Нѣтъ сомнѣнія, что щедрость, съ которою западныя правительства ежегодно обогащаютъ свои художественныя собранія, много способствуетъ современному подъему искуства. Не жалѣя денегъ на покупку картинъ, статуй, бронзы и другихъ предметовъ, правительства эти стараются по возможности пополнить хронологическую послѣдовательность своихъ музеевъ. Юноша, посвятившій себя искуству, можетъ, обозрѣвая напримѣръ Берлинскій музей, прослѣдить за тѣмъ, какъ мало по малу, изъ греческой иконописи геніемъ Джотто и Мазаччо искуство достигло до того высшаго полета, который воплотился въ геніальныхъ произведеніяхъ Рафаеля, или же какъ сухія и наивныя недомолвки Кельнскихъ мастеровъ переродились въ блестящіе, дышащіе жизнью холсты Ренбрандта или Рубенса. Здѣсь же, частью по оригиналамъ, частью по богатѣйшему собранію слѣпковъ, съ необыкновеннымъ знаніемъ дѣла и остроуміемъ расположенныхъ, ознакомится тотъ же юноша съ недосягаемою въ наши дни пластикою древнихъ или съ талантливыми произведеніями италіянскихъ реалистовъ. Съ каждымъ годомъ наплывъ публики въ музеи становился занчительнѣе, запросъ на художественныя наслажденія въ нижнихъ слояхъ народа видимо усиливался, а на ежегодныхъ выставкахъ число талантливыхъ художниковъ увеличивалось. Все это не ускользало отъ зоркаго взгляда западныхъ администраторовъ и, не смотря ни трудныя подъ-часъ времена, они не

только не прекращали выдаваемую музеямъ изъ казны ежегодную субсидію, но, на оборотъ, ее постоянно увеличивали. Европейскія собранія въ послѣднія 30 или 40 лѣтъ достигли поразительной степени развитія. Еще, сравнительно весьма недавно, королевскій музей въ Берлинѣ и національная галлерея въ Лондонѣ возбуждали невольную улыбку на устахъ даже не особенно взыскательнаго любителя. Въ наши дни, оба собранія стали твердою стопою въ ряду первоклассныхъ музеевъ.

Небезынтересно хоть бѣгло познакомиться съ тѣми средствами, какими ежегодно располагаютъ нѣкоторые европейскіе музеи. Возьмемъ на удачу два изъ нихъ, Луврскій и Берлинскій, и пробѣжимъ отчеты лицъ, ими завѣдующихъ, за 1880—1881 годъ.

Скупѣе всѣхъ на Западѣ оказалось въ этомъ году французское правительство. Бывшій подсекретарь министерства народнаго просвѣщенія и изящныхъ искуствъ во Франціи, Эдмонъ Тюрке, въ отчетѣ своемъ, горько жалуется на чрезмѣрную расчетливость своего правительства, хотя послѣднее ежегодно отпускаетъ Луврскому музею 150,000 франковъ на новыя пріобрѣтенія. Такая сумма ничтожна, замѣчаетъ Тюрке; она не дозволяетъ Луврскому музею входить, на большихъ художественныхъ аукціонахъ, въ состязаніе съ другими, болѣе щедро награждаемыми собраніями. Такъ, напримѣръ, на распродажѣ извѣстной галереи соотечественники нашего, П. П. Демидова князя Санъ-Донато, во Флоренціи, Лувру не пришлось, за неимѣніемъ достаточныхъ денежныхъ средствъ, купить ни одной картины, тогда какъ богатый Берлинскій музей пріобрѣлъ ихъ нѣсколько. Тѣмъ не менѣе Парижскому собранію все-же посчастливилось на выдаваемую ему правительствомъ ежегодно сумму обогатить въ 1880—1881 году картинную свою галерею десятью оригинальными произведеніями стариннаго искуства, между прочимъ фрескою Фра-Беато-Анджелико, купленною во Флоренціи, портретомъ кисти Д. Гирландайо, и картиною Яна Стэна.

Заключая отчетъ свой, Тюрке выражаетъ надежду, что скоро положенъ будетъ конецъ анормальному положенію Луврскаго музея. Французскій подсекретарь твердо вѣритъ, что республиканское правительство будетъ отнынѣ назначать для новыхъ пріобрѣтеній ежегодно денежную ссуду, многимъ превышающую настоящую незначительную субсидію и что Лувру не придется уже болѣе, какъ, было до сихъ поръ, почти исключительно расчитывать, въ дѣлѣ обогащенія собраній своихъ, на пожертвованія частныхъ лицъ [1]).

[1]) «Beiblatt zur Zeitschrift für Bildende Kunst» 1881. 29 Decemder № 11. — Die jungsten Erwerbungen der Nationalmuseen Frankreichs.

Такая настойчивость французскаго подсекретаря можетъ показаться въ Россіи преувеличенною. У насъ много охотниковъ на возведеніе новыхъ зданій подъ музеи; но собственно о томъ, что эти зданія должны въ себѣ содержать, мало кто заботится. О ежегодныхъ субсидіяхъ на обогащеніе музеевъ не имѣютъ въ Россіи понятія. Всякія новыя покупки давно прекратились, и въ Эрмитажъ перестали даже высылать роскошные каталоги богатыхъ художественныхъ аукціоновъ, почти ежегодно производимыхъ въ Англіи, Германіи, Франціи и Италіи. Ежегодное назначеніе изъ казны 150,000 франковъ исключительно на пріобрѣтеніе художественныхъ предметовъ многіе изъ нашихъ соотечественниковъ найдутъ, вѣроятно, чрезмѣрнымъ. Между тѣмъ незначительность этой суммы порождаетъ у нѣмцевъ улыбку сожалѣнія, а между образованными французами — явное неудовольствіе.

Жалобы Эдмонда Тюрке становятся понятными, когда мы сравнимъ то, что дѣлается въ Парижѣ, съ тѣмъ, что происходитъ въ Берлинѣ.

Въ самую тяжкую годину Прусской монархіи, когда военная сила ея была сокрушена и денежныя средства истощены, когда изгнанный французами изъ Берлина королевскій дворъ влачилъ горестные дни въ Мемелѣ, король Фридрихъ-Вильгельмъ III рѣшился искать въ возбужденіи и укрѣпленіи идеальныхъ силъ своей монархіи способы къ отраженію враговъ и возрожденію Пруссіи. Онъ положилъ въ занятой непріятелемъ столицѣ основать публичный музей и университетъ. «Намъ слѣдуетъ,—объявлялъ онъ народу своему, въ 1807 году, изъ Мемеля, — сильнымъ подъемомъ нравственныхъ нашихъ силъ залѣчить тѣ страшныя раны, которыя нанесъ отечеству нашему непріятель».

Рѣшеніе основать музей и университетъ въ такое тяжкое для Пруссіи время должно было показаться многимъ недальновиднымъ современникамъ только пустымъ хвастовствомъ. Послѣдующія событія доказали, что благая мысль Прусскаго короля много способствовала къ возбужденію народнаго духа.

Едва утихла военная гроза, какъ въ Берлинѣ открылись и публичный музей, и университетъ. Уже въ 1816 году временное помѣщеніе музея оказалось для накопившихся собраній слишкомъ тѣснымъ. Только тогда стали думать о сооруженіи спеціальнаго подъ музей зданія. Дѣломъ однако не спѣшили. Архитекторъ Шинкель объѣздилъ и изучилъ всѣ извѣстные въ то время музеи Европы. Новый Берлинскій музей открытъ былъ только въ 1830 году, а черезъ тринадцать лѣтъ онъ уже оказался недостаточнымъ для постоянно приростав-шихъ собраній. Пришлось закладывать новую громадную пристройку,

оконченную въ 1859 году. Но и этого новаго зданія уже не достаточно въ наши дни для быстро расширяющагося музея. Богатое собраніе средневѣковыхъ предметовъ, рѣзьбы изъ дерева и слоновой кости, бронзъ временъ возрожденія, финифтныхъ украшеній и проч. пришлось уже сдать, за неимѣніемъ мѣста, въ художественно-промышленный музей (Kunstgewerbe Museum.) Поговариваютъ о новыхъ пристройкахъ по направленію къ императорскому дворцу. Задуманъ проектъ о передачѣ нѣкоторыхъ отдѣловъ императорскаго собранія по разнымъ спеціальнымъ музеямъ столицы. Однимъ словомъ, Берлинскій музей растетъ не по днямъ, а по часамъ. Находящіеся во главѣ его управленія извѣстные ученые спеціалисты по дѣлу искуствъ и археологіи: гг. Юліусъ Мейеръ, Боде, Курціусъ, Липманъ и другіе, постоянно объѣзжаютъ Европу и, не пропуская ни одной нѣсколько примѣчательной распродажи, скупаютъ, за громадныя деньги, цѣлыя богатыя галереи и собранія.

Особенно стали значительны средства музея съ 1873 года. До тѣхъ поръ положеніе Берлинскаго музея, не смотря на попечительное къ нему вниманіе правительства, было, такъ сказать, второстепенное. Онъ былъ, правда, вполнѣ самостоятеленъ, не связанъ ни съ какими другими учрежденіями и, числясь въ министерствѣ народнаго просвѣщенія, составлялъ какъ бы департаментъ его. Но въ то же время музей былъ какъ бы и отдѣленъ отъ Монарха. Императоръ Германскій, подобно покойному родителю своему, любитъ искуство и постоянно слѣдитъ за нимъ. Онъ пожелалъ возвысить положеніе Берлинскихъ собраній и тѣснѣе привязать ихъ къ себѣ. Съ этою цѣлью, въ 1873 году, наслѣдникъ престола, сынъ Императора, назначенъ былъ покровителемъ Берлинскаго музея. Назначеніе это имѣло самыя благотворныя послѣдствія для музея. Германскій и Прусскій кронпринцъ, давно извѣстный какъ просвѣщенный любитель и тонкій знатокъ въ искуствѣ, вполнѣ сознавалъ ту пользу, которую приноситъ народу знакомство съ художественными предметами. По настоянію новаго покровителя, субсидія, ежегодно отпускаемая правительствомъ на пополненіе музея, разомъ возвышена была съ 20,000 до 108,000 талеровъ. Щедрыя даянія высшей власти не ограничились этою, разъ на всегда назначенною ежегодною суммою. Благодаря представленіямъ наслѣдника Германскаго престола и вѣсу, который представленія эти имѣютъ, постоянно назначаются еще громадныя сверхсмѣтныя субсидіи; благодаря имъ, въ послѣдніе годы Берлинскій музей обогатился великолѣпною галереею Суермондта, которою еще недавно славился Ахенъ, лучшими картинами и бюстами изъ знаменитаго дворца гер-

цоговъ Строцци во Флоренціи, картинами изъ собранія П. П. Демидова князя Санъ-Донато, прекраснымъ Рубенсомъ изъ галереи графовъ Шёнборнъ въ Вѣнѣ, рѣдчайшими античными статуями, между прочимъ изъ раскопокъ Пергама, которыя прусское правительство производитъ на собственный счетъ, скульптурными произведеніями временъ возрожденія и наконецъ богатѣйшими мюнцъ-кабинетами генерала Фокса, графа Прокеша и Гюнтри.

Ежегодныя затраты прусскаго правительства на обогащеніе Берлинскаго музея, какъ смѣтныя, такъ и сверхсмѣтныя, представляютъ въ семилѣтней сложности съ 1873 по 1880 годъ ежегодную среднюю цифру въ 750,250 франковъ [1]). Изъ этой суммы ежегодно истрачивается на пріобрѣтенія:

	Франковъ.
1) по картинной галереѣ.	262,000
2) по отдѣлу древней скульптуры.	62,500
3) по отдѣлу скульптуры временъ возрожденія. . . .	50,000
4) по отдѣлу греческихъ и римскихъ древностей. . .	56,250
5) по мюнцъ-кабинету.	187,500
6) по собранію рисунковъ и эстамповъ	75,000
7) по этнографическому отдѣлу.	25,000
8) по отдѣлу слѣпковъ.	25,000
9) по отдѣлу египетскихъ древностей.	6,500
Итого, ежегодно:	750,250

Не слѣдуетъ при этомъ забывать, что всѣ суммы, нами выше помѣченныя, были исключительно израсходованы на Королевскій Берлинскій музей и что попеченія прусскаго правительства относительно художественнаго воспитанія народа не ограничиваются однимъ этимъ учрежденіемъ. На ряду съ нимъ, національный музей, посвященный произведеніямъ новѣйшаго Германскаго искуства, получаетъ ежегодную субсидію на новыя пріобрѣтенія въ размѣрѣ 187,000, а художественно-промышленный музей—въ размѣрѣ 50,000 франковъ. Кромѣ всего этого, для послѣдняго собранія выданы были еще единовременныя пособія: 1) въ 825,000 франковъ на пріобрѣтеніе знаменитой Лауенбургской сокровищницы и 2) въ 350,000 франковъ, на покупку собранія Детальера (Destailleur). Не удивительно послѣ этого, что въ Германіи искуства процвѣтаютъ, и понятна та гордость, съ которою,

[1]) Подробности о дотаціи Берлинскаго музея почерпнули мы изъ интересной статьи г. Мишеля: «Les musées de Berlin». Статья эта помѣщена во 2 № «Revue des deux mondes» за 1881 годъ (15 Января).

при празднованіи 50 лѣтняго юбилея зданія Берлинскаго музея (3 августа 1880 года), могъ указать Германскій кронпринцъ на цвѣтущее положеніе этого учрежденія.

«Мы уже давно знали, а сейчасъ вновь услышали» говорилъ на торжествѣ этомъ августѣйшій покровитель музея, «до какой степени, во дни сильнѣйшихъ страданій нашей родины, когда все, повидимому, было расшатано, оказалась сильною и живучею благая мысль о возбужденіи въ народѣ идеальныхъ стремленій. Мы теперь можемъ съ благодарностью наслаждаться тѣмъ, что создалъ зиждительный трудъ тяжелаго прошлаго времени. Для насъ наслажденіе это можетъ быть полнымъ лишь тогда, когда мы всецѣло сознаемъ обязанности, которыя наслажденіе это на насъ налагаетъ. Нынѣ, болѣе чѣмъ когда либо, быть можетъ, слѣдуетъ намъ дорожить идеальными сокровищами и все сильнѣе и сильнѣе внушать народу нашему сознаніе ихъ внутренняго достоинства и спасительной силы» [1]).

Въ то время, какъ на Западѣ, и правительство, и общество съ такимъ рвеніемъ и щедростью заботятся о пополненіи и обогащеніи публичныхъ музеевъ, у насъ, въ Россіи, только хлопочутъ о томъ, какъ бы поболѣе возвести новыхъ зданій. Въ Москвѣ разомъ выстроено четыре музея. Два изъ нихъ (Пашковскій и Политехническій) отличаются крайнимъ своимъ убожествомъ; въ огромныхъ, вновь воздвигнутыхъ зданіяхъ художественно промышленнаго музея не нашлось даже угла для собранія, съ такимъ умѣніемъ составленнаго извѣстнымъ и талантливымъ знатокомъ нашимъ въ дѣлѣ искуства Д. В. Григоровичемъ. Собраніе это валяется въ сырыхъ подвалахъ и, вѣроятно, половина его уже сгнила. Наконецъ, огромное недоконченное зданіе историческаго музея стоитъ еще безъ половъ и окошекъ, а собранію, которое должно украсить огромныя его залы, едва полагается начало. Такіе горькіе примѣры не утѣшительны, а между тѣмъ въ городѣ ходятъ слухи объ основаніи какихъ-то новыхъ музеевъ по губернскимъ городамъ. Не худо было бы намъ поучиться у Запада, и прежде чѣмъ думать объ основаніи новыхъ музеевъ, похлопотать о пополненіи тѣхъ, которые уже существуютъ. Въ продолженіи 16-ти послѣднихъ лѣтъ, за исключеніемъ развѣ художественно-промышленнаго музея на Б. Морской, ни одно изъ общественныхъ художественныхъ собраній столицы нашей не обогатилось. Во все это время не было для нихъ сдѣлано ни единаго, вполнѣ замѣчательнаго пріобрѣтенія. Едва ли, при такомъ застоѣ, можно расчитывать на сильный подъемъ потреб-

[1]) Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, Zweiter Jahrgang. № 1. 1 Januar 1881.

ностей къ эстетическимъ наслажденіямъ въ народной массѣ. А между тѣмъ въ среднихъ и даже низшихъ слояхъ нашего общества, несомнѣнно, потребность эта уже начинаетъ ощущаться. Каждый усердный посѣтитель нашихъ столичныхъ музеевъ не могъ не подмѣтить того довольно знаменательнаго факта, что въ массѣ любопытныхъ, ихъ ежедневно осматривающихъ, представители высшихъ, зажиточныхъ классовъ народонаселенія составляютъ едва примѣтное меньшинство.

У насъ въ Россіи все дѣлается какъ-то своеобразно и не вполнѣ логично. То мы, очертя голову, стремимся впередъ, не вполнѣ сознавая, куда можетъ поспѣшность эта довести, то, на оборотъ, точно находитъ на насъ столбнякъ, и мы, съ пассивнымъ равнодушіемъ, слѣдимъ за тѣмъ, какъ быстро опережаютъ насъ въ постепенномъ и постоянномъ развитіи своемъ сосѣдніе народы. Аксіома эта вполнѣ прилагается и къ дѣлу развитія искуствъ въ нашемъ отечествѣ.

Въ то время, когда на Западѣ мало кто думалъ о художественныхъ собраніяхъ, у насъ на Руси уже хлопотали объ открытіи музеевъ. Въ виду дымящихся еще развалинъ Ніеншанца, на Смольномъ дворѣ, Петръ Великій основалъ первый русскій музей; затѣмъ, при полномъ отсутствіи всякихъ школъ, учреждена была Академія наукъ и при ней кунсткамера. Екатерина II, геніальность которой отражалась во всѣхъ ея дѣйствіяхъ, щедрою рукою скупала по Европѣ художественные предметы для украшенія любимаго своего Эрмитажа. Такимъ образомъ цѣликомъ пріобрѣтены были великою Царицею знаменитыя собранія: Гоцковскаго, графа Генриха Брюля, Іосифа Кроза̀, Роберта Вальполя, Троншена, графа Бодуена и лучшія картины изъ галерей герцога Шуазеля, Рандона де Буасье, принца де Конти, Герита Бранкампа, Дезилье д'Аржанвиля и другихъ. Внукъ Екатерины, заявившій при вступленіи своемъ на престолъ, что онъ будетъ управлять Россіею по законамъ и сердцу своей бабки, не забывалъ любимаго великою Царицею Эрмитажа. Онъ обогатилъ его 38 лучщими картинами знаменитаго Мальмезоновскаго собранія и частью картинъ богатаго Амстрдамскаго банкира Козвельдта. Императоръ Николай не только слѣдовалъ примѣру августѣйшаго своего брата, но и далеко превзошелъ его. На мѣстѣ бывшаго Шепелевскаго дворца воздвигнуто было великолѣпное зданіе новаго Эрмитажа. Посланцы царскіе отбивали на большихъ художественныхъ аукціонахъ лучшія произведенія древняго искуства у французовъ и англичанъ; нѣмцы въ то время не отваживались еще на слишкомъ цѣнныя покупки. Для Эрмитажа куплены были лучшія картины собраній герцогини де Сень-Лё (королевы Гортензіи), князя Мира (Мануила Годая), Гесслера, Барбариго въ Ве-

неціи, Пецъ-делла-Каденьа, Козвельдта (остальная часть, между прочимъ Мадонна рода герцоговъ Альба, раб. Рафаеля), Татищева, короля Нидерландскаго Вильгельма II и герцога Далматскаго (маршала Сульта). Императоръ Николай Павловичъ, даже въ самую трудную пору своего царствованія, съ любовью слѣдилъ за устройствомъ любимаго имъ Эрмитажа, и рѣдкая недѣля проходила безъ августѣйшихъ его посѣщеній. До сихъ поръ сохранилась тамъ память о томъ, съ какимъ вниманіемъ и попеченіемъ относился Государь къ дѣлу, близкому его сердцу.

Начало царствованія въ Бозѣ почившаго Государя Александра Николаевича обѣщало новую блестящую эру для Императорскаго Эрмитажа. Пріобрѣтена была въ Римѣ часть богатаго собранія маркиза Кампаны. «Постоянныя приращенія и пополненіе коллекцій музеума», доносилъ въ то время начальству своему вновь назначенный директоръ Эрмитажа, покойный С. А. Гедеоновъ, «составляютъ одно изъ основныхъ условій его художественнаго преуспѣянія». Затѣмъ куплено было нѣсколько нумизматическихъ собраній, въ 1861 году пріобрѣтены четыре картины изъ галереи герцога Литты въ Миланѣ; но вслѣдъ за этимъ всякія новыя покупки прекратились. Одно изъ основныхъ условій преуспѣянія музея было нарушено, и для Эрмитажа наступилъ долгій періодъ застоя. Вниманіе было отвлечено проектами новыхъ музеевъ, новыхъ собраній. Ради нихъ, забытъ былъ великій памятникъ Екатерининской славы. Но вновь задуманные музеи оказались мертворожденными дѣтищами, а между тѣмъ на Западѣ все болѣе и болѣе ощущалась потребность художественныхъ наслажденій; правительства не щадили денегъ и старались всѣми силами наверстать пропущенное время. Въ шестнадцать послѣднихъ лѣтъ многіе музеи на Западѣ успѣли перегнать нашъ Эрмитажъ, еще сравнительно такъ недавно стоявшій на ряду съ первыми художественными собраніями Европы. Цѣлыхъ шестнадцать лѣтъ съ трудомъ прозябалъ онъ на скудно ему отпускаемые мѣдные гроши!

Понятно послѣ всего вышесказаннаго, какъ пріятно должно подѣйствовать на любителей изящнаго, увы! столь немногочисленныхъ у насъ въ Петербургѣ, извѣстіе о новыхъ пріобрѣтеніяхъ, сдѣланныхъ Эрмитажемъ.

Галерея Эрмитажа обогатилась въ минувшемъ году 35 картинами подрядъ хорошими, изъ которыхъ нѣкоторыя принадлежатъ къ первоклассным и притомъ рѣдчайшимъ произведеніямъ стариннаго искуства. Изъ числа этихъ 35 картинъ, четыре принадлежатъ италіянской школѣ, шесть французской, одна нѣмецкой, остальныя — произве-

денія голландскихъ художниковъ. Двѣ картины завѣщаны были Эрмитажу въ Бозѣ почивающею Государынею Императрицею Маріею Александровною. Это — перлы частнаго ея собранія. Двѣ картины скрывались до сихъ поръ въ пыли кладовыхъ; остальныя, по волѣ нынѣ благополучно царствующаго Государя Императора, перенесены въ Эрмитажъ изъ разныхъ загородныхъ дворцовъ и павильоновъ.

Государыня Императрица Марія Александровна, чистая и высокая жизнь которой оставили неизгладимую память нетолько въ сердцахъ тѣхъ, кто имѣлъ счастіе быть къ ней приближеннымъ, но и въ безчисленномъ множествѣ страждущихъ и убогихъ, призрѣнныхъ неизсякавшимъ ея милосердіемъ, питала живое сочувствіе къ искуству. Она постоянно слѣдила за тѣмъ, что дѣлалось въ Эрмитажѣ, радовалась его пріобрѣтеніямъ, весьма интересовалась, напримѣръ, покупкою галереи герцога Литты, скорбѣла о томъ, когда для собранія наступило долгое время застоя, и любила украшать свои покои лучшими изъ его сокровищъ. Не забыла покойная Государыня любимаго ею собранія и при своей кончинѣ. Двѣ лучшія картины изъ тѣхъ, которыя составляли личную собственность Ея Величества, были завѣщаны Императорскому Эрмитажу. Картины эти: знаменитая мадонна del libro или мадонна Conestabile della Staffa Рафаеля и Святый Іоаннъ Богословъ — кисти Доменикино.

Мадонна del libro уже давно извѣстна Петербургскимъ любителямъ. Не разъ бывала она гостью въ Эрмитажѣ. Покойной Государынѣ благоугодно было присылать ее въ музей всякій разъ, когда Ея Величество покидала Зимній Дворецъ. Осенью 1880 года, картина эта поступила окончательно въ Эритажную галерею. Мадонна del libro составляетъ нынѣ одно изъ первыхъ сокровищъ Эрмитажа. До нея не посмѣла коснутся всесокрушающая критика, и она дошла до насъ въ дѣвственной своей неприкосновенности изъ той семьи, для которой писалъ ее величайшій изъ живописцевъ.

Рафаель написалъ эту картину въ первыхъ годахъ XVI вѣка для графа Стаффа. Изображеніе мадонны поясное. Богоматерь представлена стоящею и обратившеюся влѣво. Она въ красномъ одѣяніи и голубомъ покрывалѣ; на ея рукахъ сидитъ Предвѣчный Младенецъ; онъ нагнулся и ухватился ручкою за книгу, которую пресвятая Дѣва держитъ въ правой рукѣ. Лѣвая ручка Спасителя лежитъ на груди. Фонъ представляетъ италіянскій ландшафтъ съ зелеными лугами, между которыми извивается рѣчка. По бокамъ видны деревья безъ листьевъ, а вдали — снѣжныя вершины Апенинскихъ горъ. Картина эта—первое изъ всѣхъ писанныхъ Рафаелемъ изо-

браженій читающей мадонны. Она написана на доскѣ и имѣетъ форму совершеннаго круга, вдѣланнаго въ четырехугольникъ. На четырехъ его углахъ, по черному фону, красною краскою, выведены фантастическіе арабески, подобные тѣмъ, какіе мы встрѣчаемъ на подножіи (predella) запрестольной картины вѣнчанія Богоматери, находящейся нынѣ въ Ватиканскомъ музеѣ. Эта predella писана была Рафаелемъ почти одновременно съ мадонною Стаффа. Въ фамиліи Стаффа долгое время хранилось собственноручное письмо Рафаеля касательно заказа описанной нами мадонны. Письмо это, къ несчастію, затеряно, и уже въ началѣ нынѣшняго столѣтія напрасно разыскивалъ его извѣстный италіянскій археологъ и любитель искуствъ графъ Леопольдъ Чикоьяра [1]). Отъ фамиліи Стаффа, мужская линія которой пресѣклась, картина наша перешла по наслѣдству въ Перуджію, къ семейству Конестабиле, которое съ тѣхъ поръ стало называться Конестабиле делла Стаффа. Здѣсь сохранилась она неповрежденною и нетронутою, за исключеніемъ образовавшейся въ послѣдніе годы легкой трещины [2]), въ своей первобытной и своеобразной рамѣ, чистѣйшаго стиля cinquacento, несомнѣнно исполненной по рисунку самого Рафаеля. Рама эта, красиво раззолоченная и раскрашенная, очевидно изготовлена была заранѣе, такъ какъ она налѣплена изъ алебастра на самую ту доску, на которой писана картина. Размѣры послѣдней весьма невелики.

«Мадонна Конестабиле», говоритъ Гриммъ, «единственное изъ передвижныхъ произведеній Рафаеля, сохранившееся въ первобытной своей рамѣ и въ томъ родѣ, для котораго она была написана [3])». Въ 1869 году, денежныя дѣла семейства Конестабиле пришли въ упадокъ, и представитель рода, графъ Сципіонъ Конестабиле делла Стиффа сталъ думать о продажѣ своей картинной галереи. Галерея эта состояла изъ 42 картинъ, между которыми находились произведенія школы Чимабуэ, картины Пинтуриккіо, П. Перуджино и другихъ болѣе или менѣе извѣстныхъ италіянскихъ мастеровъ. Послѣднею, подъ № 42, помѣчена была въ каталогѣ знаменитая мадонна Рафаеля. Семейство Конестабиле извѣстно было въ Россіи по связямъ своимъ съ родомъ графовъ Воронцовыхъ. Перешедшая въ католицизмъ фрейлина Императрицы Маріи Ѳеодоровны графиня Анна Артемьевна Воронцова выдала воспитанницу свою за графа Конестабиле. Кромѣ этихъ, чисто семейныхъ от-

---

[1]) Longhena, Istoria della vita e della opere di Raffaello Sanzio del sr. Quatremêre di Quiney voltata in italiano, стр. 11.

[2]) Passavant, Rafael von Urbino. II. 24—25.

[3]) Hermann Grimm, Das Leben Rafaels von Urbino, стр. 63.

шеній, членъ семьи этой, извѣстный археологъ графъ Джанъ-Карло, находился въ сношеніяхъ какъ съ нашею Академіею наукъ, такъ и съ Императорскимъ Эрмитажемъ. Рѣшившись обратить въ деньги художественныя свои сокровища, графъ Сципіонъ Конестабиле, въ маѣ 1869 года, обратился съ письмомъ къ жившему въ ту пору въ Римѣ соотечественнику нашему, графу Г. С. Строганову, извѣстному во всей Италіи любителю древностей и искуства. Въ письмѣ своемъ, Конестабиле заявлялъ о намѣреніи продать свою картинную галерею и собраніе рисунковъ (всего 52 №№), состоявшее почти исключительно изъ оригинальныхъ произведеній Рафаеля и Перуджино; онъ желалъ сокровища свои продать оптомъ и за все просилъ 1.500,000 франковъ золотомъ [7]). Графъ Строгановъ поспѣшилъ сообщить о предложеніи графа Конистабиле тогдашнему директору Эрмитажа, С. А. Гедеонову, съ которымъ находился въ самыхъ близкихъ сношеніяхъ. Покойный Гедеоновъ извѣстилъ министра Императорскаго двора, графа А. В. Адлерберга. Въ Бозѣ почившая государыня Императрица Марія Александровна, узнавъ отъ министра, что знаменитая мадонна продается, изволила выразить желаніе пріобрѣсти ее въ личную собственность. Но

[7]) Первая цѣна, запрошенная графомъ Конестабиле, была непомѣрная; но съ нимъ можно было торговаться. Нельзя не пожалѣть искренне, что, при покупкѣ мадонны Стаффа, не обращено было вниманія на картины Пинтуриккіо и Перуджино,—художниковъ, которыхъ въ Эрмитажѣ до сихъ поръ не имѣется вовсе, а также и на рисунки. Отдѣлъ эстамповъ и рисунковъ, на который, въ Берлинѣ напримѣрь, тратится столько тысячъ франковъ ежегодно, находится въ Императорскомъ Эрмитажѣ въ самомъ плачевномъ состояніи. Соображая извѣстія о значительныхъ покупкахъ по этой части во времена Екатерины II, невольно приходишь къ убѣжденію, что въ концѣ прошлаго и началѣ нынѣшняго столѣтія, по отдѣлу эстамповъ и рисунковъ (особенно послѣднихъ), произошло много злоупотребленій, и что лучшіе изъ нихъ были похищены. Собраніе рисунковъ графа Конестабиле было бы богатымъ вкладомъ для Эрмитажа. Извѣстно, что вообще вся древняя Италіянская школа до Рафаеля не имѣетъ въ немъ своихъ представителей. Два раза представлялся удобный случай пополнить этотъ огромный пробѣлъ: при покупкѣ мадонны Конестабиле и еще ранѣе, во время переговоровъ о пріобрѣтеніи части собранія маркиза Кампаны. Въ то время уполномоченнымъ русскаго правительства дана была полная свобода выбирать любое изъ конфискованнаго имущества маркиза. За особенно высокою платою Римская курія въ то время не гонялась. Между разными отдѣлами музея Кампаны находилась богатѣйшая картинная галерея, составленная почти исключительно изъ первобытныхъ Италіянскихъ мастеровъ. Всѣхъ картинъ было 434 и между ними находились произведенія Чимабуэ, Джотто, Таддео Гадди, Симоне Мемми, Фра-Беато-Анджелико, Беноццо Гоццоли, Мазаччо, Луки Синьорелли, Виварини, Джованни Беллини, Карпаччо, Пинтуриккіо, Перуджино и другихъ [*]. Къ сожаленію русскіе уполномоченные слишкомъ исключительно задались чисто археологическими вопросами. Пріобрѣтены были статуи, вазы, бронзы римскаго и этрускаго дѣла (за исключеніемъ греческой Кумской вазы). На отдѣлъ картинъ не обращено было вниманія, равно какъ и на великолѣпную италіянскую керамику временъ возрожденія (641 №№) [**]. Все это пріобрѣтено было Императоромъ Наполеономъ III и помѣщено въ Луврскій музей, художественное и историческое значеніе котораго много возвысилось отъ этого богатѣйшаго приращенія.

[*] Proces verbal du corps legislatif за 1861 № 329, стр. 14 — 26.
[**] Тамъ же стр. 26 — 34.

переговоры, которые велись чрезъ графа Г. С. Строганова, окончились ничѣмъ: Конестабиле долго не рѣшался продать мадонну отдѣльно отъ остальныхъ картинъ, а когда наконецъ на это согласился, то запросилъ за нее невозможную цѣну. Такъ прошелъ почти цѣлый годъ. Въ концѣ 1870 года, братъ графа Сципіона, лично знакомый С. А. Гедеонову, археологъ графъ Джанъ-Карло Конестабиле, обратился къ директору Эрмитажа съ письмомъ, въ которомъ онъ, между прочимъ, извѣщалъ, что его братъ передалъ ему полную довѣренность на продажу мадонны, и что онъ, съ своей стороны, весьма желаетъ возобновить прерванные переговоры. За картину графъ Джанъ-Карло требовалъ 400,000 франковъ. С. А. Гедеоновъ готовился въ то время къ заграничному путешествію. Государь Императоръ Александръ Николаевичъ, которому было извѣстно желаніе Государыни Императрицы пріобрѣсть мадонну Рафаеля, повелѣлъ директору Эрмитажа, въ виду новаго предложенія семейства Конестабиле, поспѣшить во Флоренцію и вступить въ личные переговоры относительно покупки. Въ то время, какъ Гедеоновъ прибылъ во Флоренцію, тамъ распространился слухъ, что мадонну торгуетъ баронъ Адольфъ Ротшильдъ. Директоръ Эрмитажа вошелъ въ прямыя сношенія съ графомъ Джанъ-Карло. Послѣднему сперва предложено было за картину 150,000 франковъ. На эту цѣну Конестабиле не согласился, но съ перваго же раза спустилъ свои требованія до 375,000. Изъ Петербурга съ живымъ интересомъ слѣдили за торгомъ. Между министромъ двора и Гедеоновымъ шелъ дѣятельный обмѣнъ депешъ. Послѣднему разрѣшено было предложить Конестабиле до 100,000 рублей. Послѣ довольно долгихъ переговоровъ, обѣ стороны сошлись на 310,000 фр. что въ то время почти равнялось разрѣшенной изъ Петербурга суммѣ; но если муниципальный совѣтъ города Перуджіи согласится заплатить такую же сумму, картина должна остаться за нимъ. Перуджія не могла, въ то время финансоваго кризиса, собрать столько денегъ, и Гедеоновъ поспѣшилъ окончить дѣло. Графъ Конестабиле пріѣхалъ во Флоренцію, чтобы подписать купчую и явился между прочимъ къ министру народнаго просвѣщенія Корренти (въ то время Флоренція была сталицею италіянскаго королевства) съ просьбою о выдачѣ дозволенія на вывозъ картины. Какъ Гедеоновъ, такъ и Конестабиле, считали это простою формальностію: но на дѣлѣ оказалось иное. Корренти заявилъ, въ отвѣтъ на просьбу графа, что картина должна остаться въ Италіи. Вслѣдъ за этимъ онъ отправилъ въ Перуджію директора Флорентійскихъ музеевъ Готти, предписавъ ему осмотрѣть картину на мѣстѣ и представить о

ней подробный рапортъ. Корренти настаивалъ на томъ, чтобы, картина была перевезена во Флоренцію для того, чтобы ее могли видѣть всѣ министры, такъ какъ онъ не намѣренъ былъ брать на одного себя отвѣтственность. При этомъ министръ добавилъ, что если бы Конестабиле не заявилъ о продажѣ картины, ее бы задержали при вывозѣ изъ Перуджіи. Гедеоновъ рѣшился лично ѣхать въ Перуджію, одновременно съ директоромъ музеевъ Готти и графомъ Конестабиле; на всякій случай онъ повезъ съ собою изъ Флоренціи искуснаго укладчика Морелли. Рапортъ Готти министру былъ благопріятенъ продажѣ картины; ее уложили и повезли во Флоренцію. Однако Корренти не рѣшался еще выдать пропуска на вывозъ мадонны за границу. Тогда Гедеоновъ назначилъ Конестабиле 24-хъ часовой срокъ для окончательнаго рѣшенія и обратился за содѣйствіемъ къ русскому посланнику при Итальянскомъ дворѣ, барону К. П. Икскулю, который принялъ живое участіе во всемъ этомъ дѣлѣ. Вслѣдствіе его настойчивыхъ представленій, наскоро собранъ былъ совѣтъ министровъ, на которомъ, послѣ долгихъ преній, рѣшено было дозволить вывозъ картины въ Россію. Купчая совершена была 22-го апрѣля на квартирѣ покойной княгини Е. Н. Чернышовой, проживавшей въ то время во Флоренціи. Тутъ же картина была окончательно упакована и на другой день отправлена въ Вѣну съ курьеромъ Доменико Фази. Въ Вѣнѣ отъ Фази принялъ картину высланный на встрѣчу состоявшій при Эрмитажѣ чиновникъ Дель, который и довезъ ее благополучно до Петербурга.

Общественное мнѣніе въ Италіи было сильно возбуждено продажею мадонны Конестабиле. Въ засѣданіи 26-го апрѣля италіянской камеры депутатовъ, депутатъ Массари сдѣлалъ запросъ о состоявшейся продажѣ и въ сильныхъ выраженіяхъ упомянулъ о тяжеломъ впечатлѣніи, которое дѣло это произвело на Италію. Министръ просвѣщенія Корренти, отвѣчая на краснорѣчивый запросъ Массари, объявилъ, что онъ лично могъ только войти въ объясненія съ собственникомъ картины. Графъ Конестабиле ему заявилъ, что картину онъ запродалъ за 310,000 франковъ. На италіянскія лиры въ то время это составляло гораздо болѣе. Картина куплена была Русскимъ Императоромъ и предназначалась въ подарокъ Государынѣ Императрицѣ, и на рѣшеніе Конестабиле отъ русскаго уполномоченнаго Гедеонова дано было всего 24 часа для того, чтобы картина могла поспѣть въ Петербургъ къ назначенному сроку. Сообразивъ средства своего министерства, Корренти убѣдился, что оно не въ состояніи выплатить въ данную минуту подобную сумму, и поэтому, послѣ совѣщанія съ

прочими министрами, которые не могли помочь ему, онъ рѣшился дозволить вывозъ картины. Впрочемъ, добавилъ въ рѣчи своей министръ, продажная сумма была непомѣрная, тѣмъ болѣе, что мадонна Конестабиле не принадлежитъ къ числу лучшихъ произведеній Рафаеля и написана имъ, когда онъ еще былъ очень молодъ. Если принять въ разсчетъ размѣры картинъ, сказалъ въ заключеніе министръ то платя за мадонну Конестабиле 320,000 франковъ, за Сикстинскую мадонну, купленную всего за 50,000, слѣдовало бы теперь требовать 50 мильоновъ франковъ. Нѣкоторые депутаты заявили, что необходимо законодательнымъ порядкомъ на будущее время положить конецъ вывозу изъ Италіи памятниковъ искуства, министръ обѣщалъ заняться этимъ дѣломъ, и затѣмъ пренія по вопросу о продажѣ мадонны Конестабиле были заключены [1]).

Слова италіянскаго министра не успокоили однако умовъ въ Италіи. Графъ Конестабиле, въ виду всеобщаго негодованія, почелъ нужнымъ напечатать небольшую извинительную брошюру, подъ названіемъ: «Sulla vendita della madonna del libro di Raffaelo.» Въ брошюрѣ этой, изданной въ формѣ письма къ директору флорентійскихъ галерей Готти, графъ Конестабиле объяснилъ, что стѣсненныя денежныя обстоятельства какъ его семейства, такъ и италіянскаго правительства, поставили его въ необходимость продать родовое сокровище въ иностранныя руки.

Продажа мадонны Конестабиле заняла всю европейскую прессу, всѣ главныя газеты напечатали подробности этого дѣла. «У Перуджіи», писалъ въ Аугсбургскую газету старый прусскій дипломатъ и писатель Альфредъ фонъ Реймонъ, многа лѣтъ проведшій въ Италіи и отлично ее изучившій, «отнято прелестнѣйшее изъ ея художественныхъ произведеній, изъ-за котораго сотни путешественниковъ поднимались на крутой холмъ Перуджіи и благодаря которому имя Конестабиле сдѣлалось извѣстнымъ всему свѣту.» Слова эти служатъ лучшимъ отвѣтомъ на художественную оцѣнку италіянскаго министра народнаго просвѣщенія.

«Одновременно съ вѣнчаніемъ Богоматери,» говоритъ Пасаванъ, «задумано было превосходное небольшое изображеніе мадонны, писанное для графа Стаффа, которымъ всѣ любители искуства, посѣщающіе Перуджію, могутъ восхищаться въ домѣ графа Конестабиле делла Стаффа. Богоматерь, дышащая юно-дѣвственною красою и

---

[1]) Подробности о засѣданіи Италіянской палаты, почерпнутыя изъ National u. Augsburger Allgem. Zeitung за 1870 годъ, помѣщены были въ № 149 (2 Іюня) «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей за 1871 г. въ статьѣ В. С: Новая картина Рафаеля въ Петербургѣ».

нѣжностію, стоитъ или, вѣрнѣе, ходитъ среди ландшафта. На деревьяхъ нѣтъ еще листьевъ, горы еще покрыты снѣгомъ. Въ глубокой задумчивости идетъ она, читая маленькую книгу, которую держитъ въ правой рукѣ; на ту же книгу сосредоточено смотритъ сидящій на ея лѣвой рукѣ предвѣчный Младенецъ. Трудно представить себѣ что либо прелестнѣе и возвышеннѣе этой маленькой картины. Ясно, что Рафаель ею занялся съ особенною любовью. Множество старыхъ и новыхъ копій съ картины этой, встрѣчаемыхъ повсюду, доказываютъ, какое сильное обаяніе имѣли она во всѣ времена [1])».

«Маленькая мадонна въ палаццо Конестабиле въ Перуджіи,» пишетъ Яковъ Буркгардтъ, «несомнѣнно, — одно изъ первыхъ сокровищъ миньятюрной живописи. Нельзя во всей итальянской школѣ найти картину, которая въ малыхъ размѣрахъ была бы такъ удачно, такъ легко и такъ превосходно скомпонована. Подъ полнѣйшимъ обаяніемъ этихъ двухъ фигуръ и прелестнаго весенняго ландшафта, забываешь о всякомъ сравненіи [2])».

Ограничиваемся этими двумя выписками, хотя не трудно было бы привести ихъ во множествѣ. Нѣтъ путешественника, въ былые дни посѣщавшаго Перуджію, который бы не занесъ въ свою записную книжку восторженной хвалы нашей мадоннѣ; не было, до продажи ея, путеводителя по Италіи, который не упомянулъ бы о ней во главѣ о достопримѣчательностяхъ города Перуджіи.

Мадонну Конестабиле гравировали въ 1821 году Самуилъ Амслеръ, потомъ Пьетро Мокки, и въ 1840 году Давидъ Девашъ (Desvaches). Всѣ три гравюры въ величину подлинника.

Прекрасный эскизъ перомъ мадонны Конестабиле находится нынѣ въ Берлинскомъ музеѣ. Онъ былъ купленъ недавно у директора Мадридскаго музея, донъ Хозе ди Мадрацо. На эскизѣ Богоматерь въ правой рукѣ, вмѣсто книги, держитъ гранитовое яблоко. Мы увидимъ далѣе, что открытіе, сдѣланное при переводѣ картины съ дерева на полотно, доказываетъ несомнѣнную оригинальность рисунка, принадлежащаго нынѣ Берлинскому музею. Въ Перуджіи находятся двѣ прекрасныя копіи съ мадонны Конестабиле — одна въ casa Baglioni, а другая у гонфалоньера della Penna. Третья копія куплена была знаменитымъ Гумбольдтомъ. Граверъ П. Каронни выгравировалъ въ малый листъ въ 1817 году копію съ мадонны Конестабиле, находив-

---

[1]) Passavant, Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. I, стр. 68—69.

[2]) Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von Jakob Burckhardt. 2 Auflage unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen, bearbeitet von Dr. A. von Zahn. III, Mahlerei. Leipzig 1869, стр. 905.

шуюся въ Миланѣ въ casa Oggione. Въ Луврскомъ музеѣ, подъ № 360, виситъ копія съ нея же, писанная Сассоферрато. Съ этой копіи существуетъ гравюра Ришома въ осмиугольномъ орнаментѣ съ подписью: «*la Vierge au livre*». Въ Перуджіи, въ больницѣ Santa Maria della misericordia, находится копія съ мадонны, въ увеличенномъ видѣ, квадратной формы, съ нѣкоторыми измѣненіями. Пассаванъ приписываетъ эту копію одному изъ лучшихъ учениковъ Перуджино. Копію эту гравировалъ въ 4 долю листа Антонъ Крюгеръ.

По прибытіи мадонны Конестабиле въ Петербургъ, оказалось, что образовавшаяся на ней трещина дорогою увеличилась. Покойная Государыня изволила выразить опасеніе, какъ бы отъ сухаго воздуха Зимняго дворца картина не пострадала еще болѣе. По желанію Ея Величества, для обсужденія вопроса о томъ, какъ сохранить картину, назначена была коммисія подъ предсѣдательствомъ графа С. Г. Строганова, извѣстнаго всей Европѣ за просвѣщеннаго знатока въ искуствахъ и археологіи. Членами назначены были Ѳ. А. Бруни, профессоръ Т. А. Нефъ и помощникъ его Н. А. Лукашевичъ. С. А. Гедеоновъ находился въ то время на водахъ за границею и не могъ поэтому принять участія въ коммисіи. Въ протоколѣ своемъ коммисія единогласно рѣшила, что для сохраненія картины необходимо перевести ее на холстъ. «Вообще», сказано было въ протоколѣ этомъ «всѣ старинныя картины, писанныя на деревѣ и привозимыя въ С.-Петербургъ изъ-за границы, а въ особенности изъ Италіи, не выдерживаютъ нашего комнатнаго воздуха, особенно при амосовской системѣ отопленія, и всѣ безъ исключенія почти подвергаются измѣненіямъ. Опасности болѣе другихъ картинъ подвержена новоприбывшая мадонна, такъ какъ на доскѣ, на которой она написана, уже существуютъ двѣ продольныя трещины, изъ которыхъ одна—небольшая, на поверхности доски, въ нижней части картины, а другая сквозная, идущая почти сверху донизу. Эта послѣдняя трещина, несомнѣнно, увеличивается, что видно по свѣжимъ почти краямъ разрыва краски, на красной одеждѣ Мадонны». Для предупрежденія опасности паркетированіе признано было коммисіею недостаточнымъ, такъ какъ картина писана на толстослойной хвойной доскѣ, подвергающейся болѣе другихъ родовъ дерева сжатію и расширенію подъ вліяніемъ перемѣнъ температуры. Отъ сухаго воздуха живопись могла приподняться и отдѣлиться отъ доски. Вслѣдствіе всѣхъ этихъ соображеній, повелѣно было картину перевесть на полотно. Дѣло это, по обыкновенію, поручено было искусному реставратору Эрмитажа А. Сидорову.

Сначала слѣдовало картину выпилить изъ рамки, такъ какъ она съ нею составляла одно цѣлое. Это сдѣлано было посредствомъ тонкой какъ волосокъ пилки, которую приводилъ въ движеніе станокъ, нажимаемый ногою. Пилка продѣта была внутрь картины черезъ одну изъ трещинъ. Послѣ этого картинѣ дали отдохнуть день, а потомъ ее осторожно стали стягивать въ тискахъ. Трещины, сближенныя и склеянныя, сошлись такъ, что ихъ не стало почти замѣтно [1]). Всякая дальнѣйшая реставрація кистью и красками оказалась ненужною. Затѣмъ приступлено было къ снятію картины съ доски. Съ лицевой стороны наклеено было полотно, и полотно это прикрѣплено къ мраморной доскѣ. Затѣмъ сперва рубанкомъ, а потомъ тонкимъ стеклышкомъ, приступлено было къ сострагиванію дерева. Твердая рука искуснаго мастера снимала другъ за другомъ, въ видѣ мельчайшаго порошка, слои старой хвойной доски. За снятіемъ послѣднихъ слоевъ съ лихорадочнымъ любопытствомъ слѣдили графъ С. Г. Строгановъ, В. В. Стасовъ и Н. А. Лукашевичъ. Когда же дерево было соскоблено, зрителямъ предстала изнанка картины, съ первою ея подмалевкою. При этомъ оказалось, что Рафаель первоначально въ правую руку Богоматери помѣстилъ не раскрытую книгу, а гранатовое яблоко, къ которому ручками тянется предвѣчный Младенецъ. Извѣстно, что яблоко это, въ католическомъ символизмѣ, обозначаетъ страсти Христовы. Его часто изображали въ картинахъ своихъ старѣйшіе живописцы Умбрійской школы. Н. А. Лукашевичъ снялъ легкій калькъ съ неожиданно открывшейся на подмалевкѣ первоначальной композиціи Рафаеля. Сдѣланное при переводѣ на полотно открытіе служитъ новымъ доказательствомъ оригинальности рисунка, хранящагося въ Берлинскомъ музеѣ, о которомъ мы упомянули выше. Факсимиле съ калька, сдѣланнаго г. Лукашевичемъ, выгравированное крѣпкою водкою г. Бобровымъ, приложено было къ появившемуся въ 1880 году юбилейному сочиненію объ Эрмитажѣ [2]).

Затѣмъ картину прикрѣпили крѣпкимъ клеемъ на новое подготовленное полотно; съ лицевой стороны была смыта временная наклейка, и возстановленная картина, во всей первобытной своей красотѣ и старинной рамѣ, представлена на возрѣніе Государыни. Осенью 1880 г.,

---

[1]) «С.-Петербургскія вѣдомости». № 327. 9 Декабря 1871 г. Фельетонъ: Художественная хирургія — статья В. С. Подробности, приведенныя въ статьѣ, повѣрены были показаніями А. Сидорова.

[2]) Изъ этого сочиненія почерпнули мы всѣ свѣдѣнія о мадоннѣ Конестабиле. Мы надѣемся, что читатели на насъ за это не посѣтуютъ, такъ какъ юбилейное сочиненіе: («Императорскій Эрмитажъ 1855 — 1880» С.-Петербургъ 19 Февраля 1880, съ профильнымъ изображеніемъ въ Бозѣ почившаго Государя Императора) появилось только въ сотнѣ экземплярахъ и составляетъ даже теперь библіографическую рѣдкость.

послѣ раздѣла имущества въ Бозѣ почившей Государыни Маріи Александровны, мадонна Конестабиле поступила съ половины Ея Величества въ Императорскій Эрмитажъ.

Черезъ годъ послѣ мадонны Конестабиле, осенью 1881 года, поступилъ въ Эрмитажъ и второй даръ, завѣщанный ему въ Бозѣ почившею Государынею. Это—произведеніе знаменитаго италіянскаго художника Доменико Цампіери, болѣе извѣстнаго подъ именемъ Доменикино (1582 + 1641). Картина эта, постоянно висѣвшая во внутреннихъ комнатахъ Зимняго дворца, мало извѣстна нашей публикѣ.

Ученикъ Кальварта и Карричей, Доменикино принадлежитъ къ числу первоклассныхъ мастеровъ Болонской школы. Школа эта, имѣвшая въ XVII вѣкѣ громадное и притомъ крайне пагубное вліяніе на живопись, пользовалась нѣкогда у любителей особеннымъ почетомъ. Вся Италія заразилась ея примѣромъ, и учениковъ Болонской школы можно было найти въ каждомъ городѣ Аппенинскаго полуострова. Картины и фрески Болонскихъ мастеровъ цѣнились выше лучшихъ произведеній временъ возрожденія. Такая слава, или вѣрнѣе, модность Болонской школы продолжалась до начала нынѣшняго столѣтія. Въ наши дни любители стали разборчивѣе. Нѣсколько ходульная холодность Болонскихъ эклектиковъ уже не удовлетворяетъ новѣйшему вкусу. Теперь въ картинахъ цѣнятъ силу, смѣлость пошиба, игру свѣта, блескъ красокъ, и болѣе всего—самобытность художника. Онато и пропадаетъ часто въ произведеніяхъ Болонской школы. Въ стремленіи своемъ за правильностью рисунка, въ слишкомъ рабскомъ изученіи древней пластики, въ стараніи соединить на картинахъ своихъ всѣ лучшія качества разнородныхъ школъ, Болонскіе мастера утратили свою индивидуальность. Въ настоящее время огромные ихъ холсты, еще сравнительно недавно такъ горячо оспариваемые другъ у друга любителями, мало цѣнятся знатоками. Не смотря на такое охлажденіе публики, нѣтъ возможности, особенно же посѣтивъ Болонью и Римъ, не признать огромнаго дарованія за первоклассными мастерами этой школы. По одному своему вліянію на искуство, не говоря уже о несомнѣнныхъ достоинствахъ отдѣльныхъ мастеровъ, Болонская школа во всякомъ благоустроенномъ музеѣ должна имѣть своихъ представителей, и притомъ въ полномъ ихъ составѣ. Несомнѣнно, изъ всѣхъ Болонскихъ художниковъ, Доменикино можетъ считаться самымъ симпатичнымъ и самымъ самобытнымъ. До сихъ поръ въ Эрмитажѣ, при сравнительномъ богатствѣ италіянскихъ эклектиковъ, имѣлась всего одна несомнѣнная картина Доменикино. Въ былые дни много холстовъ носило это громкое названіе, но по указаніямъ профессора

Ваагена и другихъ первоклассныхъ знатоковъ, картины эти или удалены были въ кладовыя, или же въ настоящее время носятъ болѣе скромныя названія. Собственно за Доменикино остались въ наши дни только двѣ картины. Изъ нихъ одна (№ 180), изображающая Амура, едва ли принадлежитъ Болонскому мастеру; за то вторая (№ 179), изображающая вознесеніе на небо Св. Маріи Магдалины, несомнѣнно его произведеніе. Но картина эта даетъ весьма неполное понятіе о талантѣ художника. Это—одно изъ менѣе удавшихся его произведеній. Постановка сюжета не красива, и рѣзкіе контуры фигуръ производятъ невполнѣ благопріятное впечатлѣніе. Такимъ образомъ о великихъ достоинствахъ Доменикино нельзя было, до сихъ поръ, составить себѣ въ Эрмитажѣ должнаго представленія. Здѣсь встрѣчался одинъ изъ тѣхъ многочисленныхъ пробѣловъ, которыхъ такъ много въ нашей богатой, но безъ строгаго плана составленной картинной галереѣ.

Завѣщанная покойною Государынею картина Доменикино есть несомнѣнно одно изъ лучшихъ произведеній его кисти. Она пополняетъ пробѣлъ въ музеѣ нашемъ и поэтому имѣетъ для Эрмитажа особенную важность.

Картина ($23^1/_4$ вершка въ вышину и $18^1/_2$ верш. въ ширину) есть поясное изображеніе св. Іоанна Богослова. Евангелистъ, еще совсѣмъ юный, представленъ пишущимъ Апокалипсисъ. Онъ сидитъ у стола; на немъ зеленое одѣяніе, поверхъ котораго наброшена ярко красная хламида. Глаза обращены къ небу, въ лицѣ — возвышенное вдохновеніе и сосредоточенное вниманіе. Выраженіе производитъ глубокое впечатлѣніе и дышетъ благородствомъ. Великолѣпныя, длинныя русыя волосы Евангелиста развиваются по плечамъ. Въ прекрасныхъ, отмѣнно написанныхъ, рукахъ своихъ онъ держитъ развернутый свитокъ. За святымъ, сбоку, паритъ орелъ, держащій въ клювѣ своемъ перо. Вся картина прочувствована въ свѣтломъ гармоничномъ тонѣ; она отличается своею сохранностью и свѣжестью талантливо слитыхъ красокъ.

Это прекрасное произведеніе Доменикино долгое время принадлежало доктору Фроману въ Штутгартѣ. Оно пользовалось большою славою въ Германіи, и здѣсь, какъ мы увидимъ ниже, гравировалъ его знаменитый Христіанъ Фридрихъ-Мюллеръ. Послѣ 1808 года картину у Фромана купилъ оберъ-егермейстеръ Русскаго Двора Дмитрій Львовичъ Нарышкинъ.

Еще недавно многіе изъ Петербургскихъ старожиловъ помнили то время, когда картина Доменикино украшала гостинную извѣстной своею красою супруги Дмитрія Львовича, Маріи Антоновны, родомъ

княжны Четвертинской. Императоръ Николай Павловичъ купилъ картину у Нарышкина за 30,000 рублей ассигнаціями и подарилъ ее Императрицѣ Александрѣ Ѳедоровнѣ. До кончины Ея Величества, Св. Іоаннъ украшалъ кабинетъ Государыни въ Зимнемъ Дворцѣ и былъ любимою ея картиною. Въ силу завѣщанія покойной Александры Ѳедоровны, картина, послѣ ея кончины, поступила въ личную собственность Государыни Императрицы Маріи Александровны; она была перенесена въ покои Ея Величества и украшала до прошлаго года малый красный кабинетъ собственной ея половины. Съ октября мѣсяца 1881 года Св. Іоаннъ помѣщенъ въ V кабинетѣ италіянской школы въ Эрмитажѣ.

Съ картины Доменикино существуетъ великолѣпная гравюра Христіана-Фридриха Мюллера, гравированная въ большой листъ 1808 г., когда картина принадлежала еще Фроману. Гравюра эта считается однимъ изъ лучшихъ произведеній этого даровитаго художника. Онъ посвятилъ ее своему учителю и отцу Іоганну-Готлибу Мюллеру. Первые оттиски 1808 года, безъ посвященія отцу, крайне рѣдки. Другіе оттиски того же года встрѣчаются часто въ продажѣ. Въ 1812 году художникъ принужденъ былъ переработать уже стершуюся доску и сдѣлалъ это съ такимъ талантомъ, что въ оттискахъ непримѣтно перемѣны [1]). Мюллеръ былъ тонкимъ знатокомъ искуства и могъ съ такимъ тщаніемъ и любовью выгравировать только несомнѣнный оригиналъ. Мы упоминаемъ объ этомъ потому, что въ Англіи, въ графствѣ Іоркширъ, въ замкѣ Гоуардъ (Castle Howard), принадлежащемъ графу Карлейлю (earl of Carlisle), находится въ числѣ другихъ великолѣпныхъ картинъ повтореніе теперешней Эрмитажной картины. Повтореніе это находилось нѣкогда въ галереѣ герцога Орлеанскаго. Покойный лордъ Карлейль заплатилъ за картину 600 фунтовъ стерлинговъ [2]). Картина эта была выставлена въ 1857 г. на знаменитой художественной выставкѣ въ Манчестерѣ.

Извѣстный Берлинскій профессоръ Ваагенъ, игравшій такую важную роль въ классификаціи Эрмитажныхъ картинъ и принесшій огромную пользу нашей галереѣ, не видалъ, къ сожалѣнію, оригинальной картины «Св. Іоаннъ». Ученый профессоръ прибылъ вскорѣ послѣ кончины Государыни Александры Ѳедоровны, когда все имущество покойной Императрицы было еще на рукахъ душеприкащиковъ. Онъ даже вовсе не упоминаетъ о немъ въ прекрасномъ своемъ сочиненіи объ Эрми-

---

[1]) Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexicon, 18, 550—551.

[2]) Тамъ-же XXII 194, 195 — 196.

тажѣ и другихъ художественныхъ собраніяхъ нашей столицы (Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen von Dr. G. T. Waagen).

За то онъ считалъ картину лорда Карлейля однимъ изъ самыхъ несомнѣнныхъ и притомъ лучшихъ твореній Доменикино [1]). Но за неимѣніемъ мнѣнія ученаго Берлинскаго знатока, мы можемъ вполнѣ удовольствоваться свидѣтельствомъ Мюллера. Такой великій художникъ, повторяемъ еще разъ, не сталъ бы гравировать съ сомнительнаго оригинала одинъ изъ лучшихъ листовъ своихъ, посвященный къ тому же памяти родителя.

Вслѣдъ за двумя сокровищами, завѣщанными Эрмитажу его Высокою Покровительницею, слѣдуетъ, въ числѣ новыхъ пріобрѣтеній, упомянуть о двухъ картинахъ, пропадавшихъ долгіе годы въ пыли кладовыхъ. Въ 1838 картины эти висѣли еще въ залахъ Эрмитажа и значились въ напечатанномъ въ томъ же году катологѣ. (Livret de la galerie Imperiale de l'Ermitage à St. Pétersbourg etc. St. Pétersbourg 1838. 8°.) При перестройкѣ музея и классификаціи Ваагена, онѣ были забракованы и сложены въ картинный магазинъ. Разумѣется, эти произведенія далеко уступаютъ въ достоинствѣ тѣмъ неоцѣненнымъ вкладамъ, которыми покойная Государыня обогатила нашъ музей; но все-же они имѣютъ свою художественную цѣнность и тѣмъ болѣе важны для Эрмитажа, что произведеній одного художника, Эссена, онъ не имѣетъ вовсе, а второй живописецъ, Бернардо Строцци, болѣе извѣстный подъ именемъ «il Capuccino» или «il prete Genovese», представленъ въ галереѣ нашей только одною картиною (№ 219), изображающею Товита, исцѣляющаго отца своего. Картина эта несомнѣнно слабѣе той, которая вновь назначается къ украшенію галереи. Бернардо Строцци (1581+1644), отмѣнный потретистъ, отличается во всѣхъ своихъ произведеніяхъ силою колорита. Но нигдѣ талантливый художникъ не превзошелъ себя такъ, какъ въ изображеніи св. Маврикія, столь долго скрывавшемся отъ глазъ любителей. Картина имѣетъ $18^3/_4$ вершковъ въ вышину и 23 вершка въ ширину. Святой изображенъ по колѣна; онъ въ красномъ платьѣ, поверхъ котораго надѣты латы. Въ одной рукѣ онъ держитъ пальму, другою берется за шлемъ, который подноситъ ему ангелъ. Въ картинѣ видна почти Венеціанская сила колорита. Краски наложены толстыми, какъ бы зернистыми слоями, что̀ составляетъ отличительную черту живописи этого художника. Лицо

---

[1]) Wagen, Kunstwerke und Künstler in England, II, 417.

святаго не лишено благородства. Картина эта пріобрѣтена была Екатериною II въ 1769 году, вмѣстѣ съ собраніемъ графа Генриха Брюля. Въ Брюлевской галереѣ она считалась произведеніемъ Луки Джордано, но уже въ рукописномъ каталогѣ Эрмитажа 1773—1785 годовъ, числилась, подъ № 122, какъ работа Бернардо Строцци. Картину эту гравировалъ Ф. Базанъ, вмѣстѣ съ другими картинами Брюлевскаго собранія, въ *Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux de la galerie et du cabinet de. S. E. le comte de Bruhl etc à Dresde.* 1754, *folio.*

Что касается до Эссена или Эдсена, то—это крайне рѣдкій художникъ, о которомъ мы не имѣемъ никакихъ біографическихъ данныхъ. Работы его не встрѣчаются почти ни въ одномъ изъ Европейскихъ музеевъ, а между тѣмъ это—несомнѣнно весьма талантливый художникъ. Онъ явно принадлежитъ къ школѣ Яна ле-Дюка, но колоритъ его теплѣе, пошибъ болѣе широкъ и смѣлъ. Картина, найденная въ кладовыхъ, имѣетъ $8^3/_8$ верш. въ вышину и $12^5/_8$ вершковъ въ ширину; она изображаетъ внутренность гауптвахты. Вокругъ стола сидятъ двѣ женщины и четыре солдата. Къ одной изъ женщинъ, съ правой стороны, подходитъ пятый солдатъ. Вверху съ боку подпись: *Jo. Edsen.* 1633.

Перейдемъ теперь къ группѣ картинъ, которыя, по Высочайшей волѣ нынѣ благополучно царствующаго Государя Императора, перевезены изъ загородныхъ дворцовъ и павильоновъ и включены нынѣ въ каталоги картинной галереи Императорскаго Эрмитажа. Вся масса холстовъ, украшающихъ загородныя резиденціи и мало извѣстныхъ публикѣ, подвергнута была строгому разбору. Всѣхъ картинъ избрано 32; изъ нихъ 23 принадлежатъ голландской школѣ, одна нѣмецкой, одна италіянской и 6 французской. При цѣнахъ, существующихъ въ наши дни на публичныхъ аукціонахъ, особенно для голландской школы, избранныя для Эрмитажа картины представляютъ громадную денежную стоимость. Всѣ онѣ находились въ неотопляемыхъ помѣщеніяхъ и сильно страдали какъ отъ сырости, такъ и отъ измѣненій температуры. Среди этихъ холстовъ есть произведенія величайшихъ голландскихъ художниковъ. Въ загородныхъ павильонахъ имъ угрожала почти неминучая погибель. Многія картины въ Монплезирѣ и Петергофскомъ Эрмитажѣ, носящія громкія названія, представляютъ теперь жалкія развалины, уже недоступныя для реставраціи.

Спасенныя картины голландской школы можно раздѣлить на три отдѣльныя группы. Къ первой принадлежатъ творенія величайшихъ изъ голландскихъ художниковъ, ко второй произведенія тѣхъ масте-

ровъ, которые не имѣли еще въ Эрмитажѣ представителей, и наконецъ къ третьей группѣ мы отнесемъ картины не столь знаменитыхъ, но тѣмъ не менѣе чрезвычайно талантливыхъ живописцевъ голландской школы.

Главное мѣсто въ первой группѣ несомѣнно принадлежитъ великому Рембрандту. Передъ нами великолѣпная его картина, писанная на деревѣ, въ 16½ вершковъ въ вышину и 10 вершковъ въ ширину. Какимъ то чудомъ, не смотря на долгое свое пребываніе въ сыромъ Монплезирѣ, это произведеніе лучшей эпохи Рембрандта дошло до насъ въ полной сохранности. Оно не утратило ни свѣжести своихъ красокъ, ни неподражаемаго блеска своего свѣта. Налѣво, вверху, видна еще, несомнѣнно современная Рембрандту, деревянная четырехугольная наклейка. На счетъ сюжета есть разногласіе. Извѣстный Смитъ (John Smith) прямо называетъ картину примиреніемъ Іакова съ Исавомъ [1]), Ваагенъ въ этомъ какъ бы сомнѣвается и примѣчаетъ, что если бы главное лицо было не такъ молодо, картину можно бы было назвать Возвращеніемъ блуднаго сына [2]). Мы будемъ придерживаться перваго названія. Передъ зрителемъ, почти въ фасъ, стоитъ Іаковъ, въ восточномъ одѣяніи и высокой чалмѣ. Онъ обнимаетъ Исава, который прильнулъ лицемъ къ груди брата и стоитъ къ зрителю спиною. Исавъ изображенъ въ восточномъ кафтанѣ желтаго цвѣта съ розоватымъ отливомъ. Кафтанъ подхваченъ поясомъ, къ которому привѣшена сабля. Весь талантъ великаго художника сосредоточился на лицѣ Іакова. Онъ изображенъ въ полусвѣтѣ, сильными, свѣтлыми тонами. Тѣло имѣетъ какой-то золотистый отблескъ, подмалевка геніальная. Фигура Исава не отличается правильностію рисунка. За то на заднемъ планѣ видимъ мы размашистою рукою набросанный ландшафтъ. Такіе фоны—большая рѣдкость на картинахъ Рембрандта; они представляютъ огромный интересъ, такъ какъ служатъ несомнѣннымъ прототипомъ Рембрантдовскихъ пейзажей. Извѣстно, что онъ ихъ никогда не подписывалъ, и что огромное количество ландшафтовъ, носившихъ въ былое время его имя, въ наши дни приписывается Р. Рогману, Г. Зегерсу, А. ванъ-Гельдеру и другимъ. Внизу картины великолѣпная, несомнѣнная подпись: *Rembrandt 1642.*,—значитъ, новое пріобрѣтеніе Эрмитажа писано одновременно съ знаменитымъ Амстердамскимъ «Ночнымъ дозоромъ». Смитъ, въ каталогѣ своемъ, описывая картину нашу, говоритъ: „a very beautiful picture“ и назначаетъ ей цѣну въ 400 гиней. Не забудемъ, что

---

[1]) Smit, A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters etc. VII. 5.

[2]) Waagen, die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage etc. 367—368.

цѣна эта назначена была въ тридцатыхъ годахъ текущаго столѣтія, и что съ тѣхъ поръ стоимость голландскихъ картинъ несравненно возвысилась.

Наряду съ Рембрандтомъ слѣдуетъ поставить, если не по равному достоинству, то по еще большей рѣдкости, писанную на деревѣ картину Поля Поттера, изъ Царскосельской фермы. Она изображаетъ крестьянку, которая доитъ бѣлую корову. Къ ней сзади подкрался на колѣняхъ мужикъ, котораго она опрыскиваетъ молокомъ изъ приподнятаго вымени коровы. За коровою стоитъ другой мужикъ и хохочетъ. Справа лежитъ бурая корова. На заднемъ планѣ видны: лошадь, еще корова, двѣ хижины и дерево. Сверху подпись: *Paulus Potter fecit* 1652. Картина выдержана въ томъ золотистомъ тонѣ, который такъ вдохновлялъ Говарта Кампгейзена. Лица мужиковъ, хотя и писанныя нѣсколько неряшливо, дышатъ однако жизнью. Въ каталогѣ своемъ, Смитъ, на ряду съ царскосельскою картиною, которая помѣчена у него находящеюся въ Эрмитажѣ, описываетъ почти тождественную картину, принадлежащуюся герцогу Мекленбургскому [1]).

Двѣ картины Яна Стэна (1636+1689), изъ Монплезира, служатъ полнымъ доказательствомъ неисякаемаго юмора этого талантливаго художника. Первая, имѣющая 12 3/8 вершка въ вышину и 11 1/2 вершковъ въ ширину, представляетъ внутренность трактира при вечернемъ освѣщеніи. Среднюю и притомъ главную группу составляетъ пожилой мужчина, платящій деньги красивой служанкѣ, красная кофта которой образуетъ самое эффектное пятно въ картинѣ. На заднемъ планѣ видны разные трактирные гости. Свѣтлый и теплый колоритъ съ коричневыми золотистыми отливами придаетъ много прелести этой не особенно отчетливо законченной картинѣ. Она подписана *J. Steen* Буквы J. и S, по обыкновенію живописца, переплетены. Ваагенъ находилъ, что вся картина выдержана во вкусѣ Адріана Остаде; онъ особенно любовался здравою веселостью композиціи, теплымъ и свѣтлымъ колоритомъ и остроуміемъ письма [2]).

Вторая картина—нѣсколько больше; она имѣетъ 14 вершковъ въ вышину и 18 вершковъ въ ширину. Композиція несравненно грубѣе, чѣмъ въ предыдущей. Стэнъ пересолилъ здѣсь обычный свой юморъ, и трудно понять, какимъ образомъ могъ Ваагенъ считать картину эту однимъ изъ остроумнѣйшихъ произведеній художника [3]). Комичный деревенскій ловеласъ, на лицѣ котораго ученый профессоръ видитъ

---

[1]) Smith, Catalogue raisonné etc. V. 146—147.

[2]) Waagen, Die Gemäldesammlung in d. Kaiserlicher. Ermitage. 368.

[3]) Тамъ-же.

смѣсь раскаянія и лукавства, кажется намъ просто глупымъ малымъ; выраженіе же его жертвы, ея родителей и собранныхъ въ хижинѣ поселянъ, слишкомъ рѣзкимъ и многозначущимъ. Быть можетъ, Стэнъ изобразилъ здѣсь эпизодъ изъ собственной жизни, о которомъ упоминаетъ въ біографіи его Гоубракенъ. Не смотря на несовсѣмъ удачную, по мнѣнію нашему, композицію, картина писана со свойственнымъ Яну Стэну мастерствомъ. Она тщательно закончена, ея краски свѣтлы и прозрачны.

За произведеніями Стэна слѣдуетъ небольшая дощечка, также изъ Монплезира, подписанная *A. v. Ostade* 1637. Она изображаетъ драку между четырьмя голландцами въ кабакѣ. Дощечка эта представляетъ особый историческій интересъ. Гедерцъ, въ своей хронологической таблицѣ картинъ Адріана ванъ Остаде, приложенной къ біографіи послѣдняго, упоминаетъ о двухъ картинахъ съ датою 1640 и считаетъ ихъ самыми первыми произведеніями знаменитаго художника. Новая картина Эрмитажа оказывается такимъ образомъ первою до сихъ поръ извѣстною работою Остаде. Свѣтлый тонъ ея и весь механизмъ письма, какъ совершенно правильно замѣтилъ Ваагенъ, не успѣвшій разобрать подписи, указываютъ на одно изъ раннихъ произведеній мастера [1]). Здѣсь мы не видимъ еще того мастерскаго приложенія свѣтотѣни, которое, какъ весьма справедливо замѣчаетъ Фосмаръ, навѣяно было на Остаде Рембрандтомъ. Типы голландскихъ мужиковъ на картинѣ этой напоминаютъ скорѣе кисть младшаго изъ братьевъ Остаде, Исаака. Несомнѣнная подпись не дозволяетъ однако сомнѣваться въ ея оригинальности.

Группу первоклассныхъ художниковъ закончимъ двумя пейзажами лучшей манеры *Кареля Дюжардена* (1635 + 1678), изъ Царскосельской фермы; они и размѣромъ, и содержаніемъ многимъ превосходятъ имѣвшіяся до сихъ поръ въ Эрмитажѣ картины этого весьма талантливаго, но то же время и весьма неровнаго художника. Полный прелести въ небольшихъ жанровыхъ картинахъ, онъ дѣлается сухимъ, холоднымъ и скучнымъ, когда берется за большую историческую или портретную живопись. Какъ жанровый живописецъ, онъ имѣетъ одинако полное право считаться между первоклассными мастерами. Обѣ картины отлично сохранились. Особенно хороша картина, изображающая при свѣтломъ утрѣ гористую мѣстность ($11^1/_8$ вершк. вышины и $10^1/_4$ вершк. ширины). Юноша въ красномъ платьѣ сидитъ на сѣрой въ яблокахъ лошади. Передъ нимъ перебирается въ

---

[1]) Waagen, Gemäldesammlung d. Kaiserlichen Ermitage 368.

бродъ черезъ рѣчку одѣтая въ синее платье дѣвочка. Съ боку видны коза, бараны и собака. Техника обличаетъ несвойственную обыкновенно Дюжардену бойкость. Краски блестящи и сохранились во всей своей свѣжести. Во всей картинѣ большая гармоничность тоновъ. Она тщательно и талантливо выписана. Въ фигурахъ и животныхъ чувствуется еще сильное вліяніе Н. Бергхема, который, какъ извѣстно, былъ учителемъ Дюжардена. «Ein Bild von brillanter Wirkung» — говоритъ о картинѣ этой Ваагенъ [1]).

Вторая картина представляетъ гористый италіянскій ландшафтъ при разсвѣтѣ (вышина $10^7/_8$ вершка, ширина $9^1/_4$ вершка). Вдали — горы; среди картины извивается рѣчка. Два охотника, изъ которыхъ одинъ, въ красномъ платьѣ, сидитъ на караковой лошади, а другой на бѣлой, очевидно ищутъ брода. Среди рѣки пробирается мальчикъ, ведущій лошака. Картина освѣщена теплымъ утреннимъ блескомъ. Въ живописи видна большая законченность. Въ кисти чувствуется большая увѣренность. Рисунокъ непогрѣшимый. Смитъ, въ своемъ каталогѣ, хвалитъ обѣ картины и оцѣниваетъ первую въ 600 гиней, а вторую въ 450 гиней [2]).

Въ блестящую эпоху развитія искуствъ, Голландія, рядомъ съ геніальными своими мастерами, произвела еще цѣлую массу талантливыхъ художниковъ. Во всякое иное время, послѣдніе не только могли бы составить славу цѣлой школы, но и гордость любой страны. Отброшенные на задній планъ тѣми сильными и разнородными геніями, которыхъ въ то время такъ щедро производила Голландія, второстепенные нидерландскіе художники оставили намъ тѣмъ не менѣе цѣлую массу образцовыхъ твореній, которыя необходимы въ каждомъ благоустроенномъ музеѣ для полнаго пониманія и изученія голландской школы.

Изъ массы картинъ, разбросанныхъ по загороднымъ дворцамъ, для Эрмитажа избраны были только тѣ, которыя достойно могли занять мѣсто подлѣ геніальныхъ произведеній Рембрандта, Франса Гальса, ванъ-деръ Гельста, Кейпа, Рейсдаля, Терборха и другихъ. При этомъ особенное вниманіе обращено было на пополненіе хронологическихъ пробѣловъ Эрмитажа. Голландская школа составляетъ славу нашего собранія, которую не могутъ еще до сихъ поръ оспаривать у него быстро обогащающіеся европейскіе музеи. Школу эту желательно по мѣрѣ возможности пополнять, особенно картинами рѣдкихъ живописцевъ, произведенія которыхъ трудно найдти въ музеяхъ.

---

[1]) Waagen — 365.

[2]) Smith, IX. 639 и 640.

Къ числу такихъ картинъ принадлежатъ произведенія живописцевъ, имена которыхъ съ прошедшаго года значительно пополнили галерею голландской школы въ Императорскомъ Эрмитажѣ.

Назовемъ сперва *Корнелиса Дюбуа*, весьма рѣдкаго голландскаго пейзажиста, о которомъ имѣются только отрывочныя біографическія данныя. Мы знаемъ о немъ, что онъ жилъ въ срединѣ XVII вѣка и былъ или ученикомъ, или подражателемъ Рейсдаля. Нѣкоторыя произведенія Дюбуа принимаются за картины знаменитаго голландскаго пейзажиста. Это—лучшая ему похвала. Вообще въ музеяхъ рѣдко встрѣчаются его произведенія. Двѣ картины, имъ писанныя, куплены были Екатериною Великою въ Брюлевскомъ собраніи. Ихъ гравировалъ Муатъ (Moitte), впрочемъ довольно плохо, для «Recuel d'estampes gravées d'après les tableaux de la galerie et du cabinet du Cte de Brühl». Картины эти, тождественныя по величинѣ (7 вершковъ въ вышину и 8¹/₈ вершковъ въ ширину) служатъ другъ другу панданами и представляютъ лѣсистые ландшафты въ сырую осеннюю погоду. Тяжелыя облака обложили небо; они сливаются съ синевато-бурыми тонами лѣса. Обѣ картины отличаются прогрессивною, выдержанною въ умѣренныхъ тонахъ, чистотою красокъ отъ сѣраго неба до желто-охровыхъ отливовъ перваго плана. Одна изъ картинъ—съ подписью живописца: *Co. Bois* 1649. Она гораздо тщательнѣе написана, чѣмъ вторая. Обѣ перевезены изъ Гатчинскаго дворца.

Столь же мало знаемъ мы о жизни талантливаго ученика Рембрандта *Филипса Конинга*. Самые ученые изслѣдователи по исторіи голландской школы путаются въ именахъ Филипса, Давида и Якоба Конинговъ. Смитъ увѣряетъ, въ каталогѣ своемъ, что такъ какъ Конингъ никогда не подписывалъ своего имени, а всегда одну только фамилію, то и неизвѣстно, какъ его собственно звали: Филипсомъ ли, Давидомъ ли, или Якобомъ[1]). Наглеръ упоминаетъ еще о Петрѣ Конингѣ, который былъ сперва ювелиромъ, а потомъ сталъ портретистомъ и жилъ около 1620 года, при чемъ очевидно спутываетъ его съ Филипсомъ [2]). Въ Монплезирѣ отыскалась небольшая дощечка (5⁷/₈ вершковъ въ вышину, 4¹/₂ вершковъ въ ширину) съ прелестною на ней картинкою и подписью: *P. Koning*. 1670. Передъ нами—поколѣнное изображеніе дѣвушки, въ профиль. Она сидитъ около окна, и забывъ про лежащую на ея колѣняхъ работу, смотритъ вдаль. Картина отличается живостью красокъ и тонкостью отдѣлки. Рисунокъ безукоризненъ. До сихъ поръ, подъ именемъ Конинга, намъ были извѣстны

[1]) Smith, Catalogue raisonné etc. VII. 249.

[2]) Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon. VII. 137—138.

только ландшафты съ синеватымъ оттѣнкомъ и не всегда безукоризненнымъ рисункомъ. Эта новая головка составляетъ крайне цѣнное пріобрѣтеніе для Эрмитажа.

Изъ Монплезира же взятъ большой морской видъ *Яна Класа Ритсхофа* (1652—1719), до сихъ поръ неизвѣстнаго Эрмитажу. Произведенія этого талантливаго мариниста, ученика Л. Бакгейзена, весьма рѣдки и очень цѣнятся любителями. Знатоки предполагаютъ, что многіе эффектные морскіе виды, слывущіе за Бакгейзеновъ, суть ничто иное, какъ произведенія талантливаго Ритсхофа, старавшагося подражать своему учителю. „Его старанія", говоритъ Нагдеръ, „не были тщетны. Современники дорого цѣнили его морскіе виды, которые до сихъ поръ въ большомъ почетѣ у любителей" [1]). На новой эрмитажной картинѣ зрителю представляется тихое, свѣтлое море. На голубомъ небѣ, покрытымъ золотистыми облаками, которыя отражаются въ водѣ, ясно отдѣляются силуеты кораблей. Парусъ меньшаго изъ нихъ ярко отразился въ морѣ. Картина производитъ сильное впечатлѣніе. Внизу подпись. *C. Rietschoof.*

Сельскій пожаръ работы *Эгберта ванъ-деръ-Пуля* перевезенъ изъ Гатчины. Біографія этого живописца мало извѣстна. Онъ былъ родомъ изъ Роттердама и умеръ около 1690 года. Любимымъ сюжетомъ его были пожары въ ночную пору. Хотя произведенія его далеко не такъ рѣдки, какъ картины трехъ предыдущихъ мастеровъ, однако ихъ доселѣ въ Эрмитажѣ не было. Ванъ-деръ-Пуль—весьма извѣстный, хотя въ то-же самое время весьма неровный въ твореніяхъ своихъ живописецъ. Рисунокъ у него часто невѣренъ. Новая картина, имѣющая 12 вершковъ въ вышину и 15 въ ширину, принадлежитъ къ хорошимъ его произведеніямъ.

Весьма рѣдки, на оборотъ, творенія *Корнелиса ванъ Кика*, родомъ изъ Амстердама (1635+1675). Онъ сперва занимался портретною живописью, а потомъ перешелъ къ цвѣтамъ и сталъ подражать де-Гэму. Изъ Монплезира имѣемъ мы его работы букетъ цвѣтовъ, съ подписью: *Cornelis Kick f.* (11 вершковъ въ вышину, $8^5/_8$ въ ширину). Цвѣты писаны широкою и сочною, но въ то же время законченною кистью и живо подражаютъ природѣ.

Заключаемъ перечень художниковъ, пополнившихъ пробѣлы, существовавшіе въ голландской школѣ Эрмитажа, *Гендрикомъ Версхурингомъ* (1627 + 1690), очень талантливымъ, хотя и весьма неровнымъ художникомъ. Онъ былъ ученикомъ Яна Бота и заслужилъ себѣ, по

---

[1]) Nagler, Allgemeines Künstler-Lexicon. XIII, 178.

свидѣтельству Наглера, большую репутацію въ Голландіи какъ живою и вѣрною компоновкою своихъ картинъ, такъ и блестящимъ колоритомъ. Долгое пребываніе въ Италіи не послужило во благо Версхурингу. Въ произведеніяхъ его тѣмъ не менѣе, рядомъ съ большимъ талантомъ, видны остроуміе и опытность. Перевезенныя изъ Монплезира двѣ картины много тамъ пострадали отъ сырости, и хотя онѣ имѣютъ несомнѣнныя достоинства, однако все же нельзя причислить ихъ къ лучшимъ произведеніямъ Версхуринга. Онѣ—одной мѣры, $6^3/_8$ в. въ вышину и $8^3/_8$ въ ширину. Первая представляетъ кузницу. На первомъ планѣ—бѣлая и караковая лошадь; на послѣдней—сѣдокъ, вокругъ—кузнецы и собаки. Подпись: *H. Verschuring*. Вторая картина представляетъ внутренность двора съ двумя лошадьми, изъ которыхъ одна, бѣлая, пьетъ изъ колоды; на другой лошади всадникъ. Внизу подпись: *H. Verschuring*. 1673.

Къ послѣднему отдѣлу новыхъ пріобрѣтеній Эрмитажа по голландской школѣ относятся, какъ мы уже упомянули выше, произведенія талантливыхъ, но не первоклассныхъ художниковъ, картины которыхъ уже находятся въ музеѣ нашемъ. При выборѣ этой послѣдней труппы имѣлись въ виду только лучшія картины, по преимуществу такія, которыя могли бы дополнить характеристику отдѣльныхъ живописцевъ.

Такъ напримѣръ, *Германъ Зафтлевенъ* (1609+1685), ученикъ славнаго Яна ванъ Гойена, былъ до сихъ поръ извѣстенъ посѣтителямъ Эрмитажа только по своимъ пейзажамъ, на которыхъ, не смотря на ихъ несомнѣнныя достоинства, не встрѣчаемъ мы уже широты великаго его учителя. Теперь представляется онъ въ Эрмитажѣ, какъ жанровый живописецъ. Такія картины Германа Зафтлевена очень рѣдки. Жанровою живописью по преимуществу занимался братъ его, Корнелисъ, стяжавшій себѣ громкую славу въ этомъ родѣ живописи, тогда какъ пейзажи его большею частію слабы. Поступившая изъ Монплезира въ Эрмитажъ картина доказываетъ, что при несомнѣнномъ преимуществѣ надъ братомъ въ дѣлѣ пейзажа, Германъ не уступалъ ему и въ жанровой живописи. Картина имѣетъ $9^1/_2$ вершковъ вышины и $13^1/_2$ вершковъ ширины. Она представляетъ внутренность большой кухни. Слѣва стоитъ нагнувшаяся кухарка. По срединѣ—боченки, съ другаго бока навалена разная мѣдная посуда. Подпись внизу, на боченкѣ: *Harmanus Saft Leven f.* 1634. Произведеніе обличаетъ глубокое и тонкое изученіе природы. Все здѣсь дышетъ жизнью и правдою. При живости красокъ, видна крайняя законченность, безъ всякой однако сухости. Особенно живо и бойко написана мѣдная посуда, напоминающая блескомъ своимъ подобныя же произ-

веденія Вильгельма Кальфа. Ваагенъ, упоминая объ этой картинѣ, которую онъ ошибочно приписываетъ Корнелису Зафтлевену, говоритъ: «Meisterlich gemacht» [1]).

Новое же представленіе объ *Эглонѣ Гендрикѣ ванъ-деръ Нэрѣ* даетъ намъ перевезенный изъ Гатчины дамскій портретъ, купленный Императрицею Екатериною въ 1763 году вмѣстѣ картинною галереею Готцковскаго (вышина 10 вершковъ, ширина 8). До сихъ поръ художникъ этотъ, ученикъ великаго своего отца Арта и подражатель еще болѣе значительнаго мастера, Гавріила Метцю, былъ у насъ извѣстенъ по маленькому портрету мальчика (№ 929) и двумъ пейзажамъ (№№ 930 и 931). Теперь передъ нами болѣе капитальное поколѣнное изображеніе дамы въ пестромъ одѣяніи. Она, какъ всѣ голландки, не красива. Тонъ картины—нѣсколько холодный; въ краскахъ, особенно платья, не видно уже той слитости, которою отличались произведенія Эглона въ его молодости. Это, очевидно,—твореніе уже зрѣлыхъ лѣтъ его; но тѣмъ не менѣе законченность письма отмѣнная, и въ немъ сквозитъ еще сильное вліяніе великаго Метцю. На картинѣ подпись: *E. v. Neer* 169. (послѣднюю цыфру разобрать невозможно).

Весьма интересна маленькая, писанная на деревѣ картина *Якоба Охтервельда*, изъ Монплезира. Такого законченнаго его произведенія Эрмитажѣ еще не было. Картина, имѣющая всего $5^7/_8$ вершковъ въ вышину и $4^3/_8$ въ ширину, изображаетъ даму, смотрящую изъ окна. Она уперлась на подоконникъ и держитъ въ рукѣ тетрадь съ нотами. Картина эта принадлежитъ, какъ мы уже сказали, къ оконченной манерѣ Охтервельдта. Въ такихъ тонко выписанныхъ картинахъ, художникъ этотъ напоминаетъ Петера ванъ Слигеландта, Эглона ванъ деръ Нэра и даже Франса ванъ Мириса. Особенно отличаются тонкостью своею, въ новой картинѣ, прозрачные, нѣсколько растушеванные коричневые и красные тона. Въ рукахъ чувствуется однако нѣкоторая неловкость и неправильность рисунка. Съ боку подпись: *Ochterveldt*.

Небольшой, писанный на деревѣ, морской видъ *Симона де Влигера*; изъ Монплезира, представляетъ весьма удачный образецъ живописи этого симпатичнаго художника. Картина имѣетъ $8^5/_8$ вершковъ въ вышину и $8^3/_4$ въ ширину. Небо занимаетъ $^5/_6$ всей доски и поэтому нѣсколько вредитъ общему впечатлѣнію. Такое широкое мѣсто, отводимое небу, встрѣчается у многихъ голландцевъ и даже у Рейсдаля и ванъ-деръ Мэра Гарлемскаго, на самыхъ большихъ ихъ картинахъ. Это—какъ бы характеристическая черта нидерландскихъ художниковъ, постоянно занятыхъ измѣненіями туманнаго ихъ неба и вѣчно опа-

[1]) Waagen, Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage — 368.

КРЫМСКІЙ ВИДЪ

ПЕЧАТАНО ВЪ ЭКСПЕДИЦІИ ЗАГОТОВЛЕНІЯ ГОСУД. БУМАГЪ. ПРИЛОЖ. КЪ „ВѢСТНИКУ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ".

сающихся наводненій. Картина, насъ занимающая, представляетъ штиль; по зеркальному морю скользятъ лодки и корабли. Тонкость кисти — необычайная. По свѣжести красокъ, картина писана точно вчера. Внизу подпись: *S. de Flieger*, по обыкновенію безъ даты.

Изъ произведеній *Яна-Баптиста Вэникса* (1621+1660) до сихъ поръ Эрмитажъ имѣлъ только пастушескую сцену (№ 1096) и небольшой пейзажъ (№ 1097). Большая картина, перевезенная изъ Монплезира ($22^1/_2$ вершковъ въ вышину, $29^3/_4$ вершковъ въ ширину), представляетъ одинъ изъ тѣхъ мотивовъ, которые Вэниксъ любилъ изображать послѣ возвращенія своего изъ Италіи. Передъ нами—морская гавань; налѣво—старинный портикъ съ громадными, нѣсколько преувеличенными колоннами. У подножія его—всадники и пестрая толпа народа, въ живописныхъ костюмахъ. Внизу подпись: *Gio. Batta Weenix fe.* Подобными картинами ловкаго мастера вдохновлялись Лингельбахъ и Бергхемъ, лучшіе изъ его учениковъ. Послѣдній несомнѣнно гораздо болѣе обязанъ Вэниксу, чѣмъ всѣмъ другимъ многочисленнымъ своимъ учителямъ.

Оттуда же взятъ пейзажъ *Яна Грифира* (1645 или 1656+1718 или 1724), въ $6^1/_4$ вершковъ вышины и $7^3/_4$ ширины. Хотя художникъ этотъ принадлежитъ уже къ эпохѣ упадка искуства въ Голландіи, однако онъ сохранилъ въ произведеніяхъ своихъ отблескъ великихъ преданій, и черезъ учителя своего, Германа Зафтлевена, связанъ съ блестящею школою ванъ-Гойена. Пейзажъ представляетъ рѣку, извивающуюся среди горъ, вѣроятно Рейнъ. Въ картинѣ — превосходная воздушная перспектива и большая свѣжесть въ краскахъ.

Послѣднимъ изъ голландскихъ мастеровъ среди новыхъ пріобрѣтеній Эрмитажа, какъ по времени, такъ и по достоинству, стоитъ уроженецъ Утрехта *Яковъ де Гейшъ* (1657+1701). Ученикъ дяди своего, Вилема де Гейша и Яна Бота, онъ долго жилъ въ Италіи и совершенно подпалъ подъ вліяніе тамошнихъ мастеровъ. Двѣ картины его, перевезенныя изъ Монплезира, изображаютъ скомпонованные италіянскіе ландшафты. По свидѣтельству Гоубракена, де Гейшъ въ послѣдніе годы своей жизни подражалъ Сальватору Розѣ; но отлично сохранившіяся картины Монплезира можно, по нѣсколько изысканной композиціи и не совсѣмъ покойному тону, скорѣе принять за произведенія французской школы. Онѣ талантливо и сочно написаны и очень напоминаютъ картины Адріана Манглара, почти современнаго де Гейшу французскаго художника, образовавшаго извѣстнаго Жозефа Вернэ. Первая картина изображаетъ гористую мѣстность; она имѣетъ $11^5/_8$ вершковъ въ вышину и $15^7/_8$ въ ширину. На ней подпись *J. D.*

Hensh. f., при чемъ три первыя буквы связаны вмѣстѣ. Вторая картина представляетъ морской видъ при солнечномъ закатѣ и составляетъ почти совершенный панданъ къ предыдущей. При одинаковой вышинѣ, она имѣетъ $16^3/_8$ вершк. въ ширину. На ней подпись: *J. D. Hensh* 1697. *f.*

Изъ картинъ италіянской школы, загородные дворцы доставили Эрмитажу только небольшое, но бойко набросанное произведеніе симпатичнаго и талантливаго *Тьеполо* (1693+1769). Среди всеобщаго упадка искуствъ, этотъ неутомимый художникъ, вмѣстѣ съ Каналетами, съ честью поддерживалъ въ XVIII столѣтіи великія преданія Венеціянской школы. Легкою, иногда слишкомъ свободною кистью набрасывалъ онъ, на огромныхъ холстахъ, свои богатыя и причудливыя сочиненія, не всегда придерживаясь строгаго рисунка, но за то обливая ихъ блестящимъ свѣтомъ и оживляя крайне-вкуснымъ сочетаніемъ красокъ, въ которомъ еще живо чувствуется манера великихъ венеціянскихъ мастеровъ. Новая эрмитажная картина имѣетъ $15^5/_8$ вершковъ въ вышину и $20^3/_8$ въ ширину. Она изображаетъ аллегорію. На высокомъ тронѣ, между двухъ статуй, сидитъ, въ военныхъ доспѣхахъ, римскій императоръ. Живопись и ваяніе, изображенныя граціозными женскими фигурами, стоятъ на колѣняхъ у подножія трона; поэзію олицетворяетъ слѣпецъ Гомеръ, вѣдомый мальчикомъ. Вдали — мастерски набросанный венеціянскій видъ. Это, очевидно, — берегъ Бренты. Необыкновенная свѣжесть и живость красокъ, выдержанныхъ въ общей свѣтло-золотистой гаммѣ, декоративность позъ, не вполнѣ впрочемъ вѣрныхъ, вкусъ, съ которымъ набросаны богатыя ткани съ живописнымъ безпорядкомъ складокъ,—придаютъ картинѣ этой особую своеобразную прелесть. Въ Эрмитажѣ имѣлось до сихъ поръ только одно произведеніе Тьеполо. Это — огромная картина (№ 317) изображающая „пиръ у Клеопатры". Новое пріобрѣтеніе музея представляется удачнымъ добавленіемъ къ характеристикѣ послѣдняго изъ венеціянцевъ, которому, не смотря на нѣкоторую небрежность въ исполненіи и неисправность въ рисункѣ, новое поколѣніе воздаетъ въ наши дни должную почесть. Картина эта ясно доказываетъ, что Тьеполо умѣлъ отличаться не на однихъ только огромныхъ холстахъ, гдѣ кисть его могла разойтись въ полномъ раздольѣ. На маломъ пространствѣ новой эрмитажной картины Тьеполо сохранилъ всю заманчивость своего великаго таланта.

Единственнымъ представителемъ нѣмецкой школы среди новыхъ пріобрѣтеній Эрмитажа является *Христіанъ-Вильгельмъ Эрнстъ Дитрихъ или Дитрици* (1712+1774). Этотъ талантливый живописецъ

возросъ среди картинъ, украшающихъ нынѣ стѣны Эрмитажа. Покровителемъ его былъ графъ Брюль, списывая картины котораго, а онѣ—какъ извѣстно, куплены были Екатериною Великою—образовалъ Дитрихъ свой талантъ. Потомство не сохранило за Дитрихомъ той громкой славы, которою онъ пользовался при жизни. Нѣтъ возможности не признать однако его замѣчательнаго таланта. Онъ добросовѣстно и глубоко изучилъ древнихъ голландскихъ мастеровъ, произведенія которыхъ подѣйствовали на его дарованіе. Небольшая картина его кисти, изъ Гатчинскаго дворца, имѣетъ $11^3/_4$ вершковъ въ вышину и $8^5/_8$ въ ширину. Она изображаетъ Бѣгство въ Египетъ. Это—несомнѣнно, одно изъ лучшихъ произведеній живописца. Слитость красокъ и сила въ свѣто-тѣни напоминаютъ лучшую эпоху голландской живописи и отзываются вліяніемъ Рембрандта.

Богаче пріобрѣтенія эрмитажной галереи картинами французской школы. Ихъ шесть. На первомъ планѣ, въ хронологическомъ порядкѣ, стоитъ большая картина *Франсуа Лемуана* (1688+1737). Она имѣетъ $29^1/_2$ вершковъ въ вышину и 47 въ ширину. Нѣкогда она украшала Эрмитажъ и занесена была даже въ печатный каталогъ 1838 года (Livret de la galérie Impériale de l'Ermitage à St. Petersbourg etc). Картина эта пріобрѣтена была для Эрмитажа директоромъ Луврскаго музея барономъ Доменикомъ Виванъ-Денономъ, которому Императоръ Александръ I-й неоднократно поручалъ разныя художественныя покупки. Картина была пріобрѣтена при довольно странныхъ обстоятельствахъ. Она, какъ свидѣтельствуетъ до сихъ поръ едва впрочемъ примѣтный шовъ, была рязрѣзана пополамъ, и каждая изъ частей составляла отдѣльную картину. Денонъ купилъ на аукціонѣ сперва одну часть, а потомъ случайно, и совершенно въ другомъ мѣстѣ, другую часть картины. Онъ соединилъ ихъ вмѣстѣ, и возстановленное твореніе Лемуана уступилъ Александру I. Неизвѣстно, по какой причинѣ прекрасное это произведеніе сослано было въ Гатчину. Оно изображаетъ эпизодъ изъ Аріостовой поэмы. Датскіе рыцари, на волшебномъ островѣ, въ гористой мѣстности, настигаютъ трехъ купающихся нимфъ. Картина многимъ превосходитъ находившіяся до сихъ поръ въ Эрмитажѣ произведенія Лемуана. Блескъ красокъ замѣчателенъ, а сохранность ея, не смотря на едва примѣтный шовъ, полная. Картина подписана крупными печатными, какъ бы вырѣзанными въ скалѣ буквами: *F. Lemoine fecit* 1735. Значитъ, художникъ исполнилъ ее одновременно съ гигантскимъ потолкомъ геркулесовой залы Версальскаго дворца, за два года до своего самоубійства.

По какому-то странному стеченію обстоятельствъ, при богатствѣ

произведеній французской школы, составляющемъ одно изъ главныхъ достоинствъ Императорскаго Эрмитажа, самый французскій изъ всѣхъ французскихъ живописцевъ XVIII столѣтія, представитель Регенства и вліянія маркизы Помпадуръ, нѣсколько манерный, но несомнѣнно талантливый изобразитель напудренныхъ пастушковъ и пастушекъ— однимъ словомъ, *Франсуа Буше* былъ до сихъ поръ почти неизвѣстенъ посѣтителямъ Эрмитажа, не имѣвшимъ случая видѣть другія собранія. Только двѣ картины въ залѣ французской живописи носили его имя: вопервыхъ, купленная у генерала Дельсаля и еще не внесенная въ печатные каталоги аллегорическая картина, не имѣющая ничего общаго съ знаменитымъ французскимъ художникомъ. Это—довольно удачное произведеніе вообще плохаго италіянскаго художника Джакомо Амиджони, или Амикони, какъ его иногда называютъ. Художникъ этотъ, родомъ изъ Венеціи, жилъ въ первой половинѣ прошлаго столѣтія, работалъ долго въ Лондонѣ, и тамъ для русскаго посла князя Антіоха Кантеміра написалъ посмертный портретъ Петра Великаго, украшающій нынѣ Петровскую тронную залу Зимняго Дворца. За Буше, точно на смѣхъ, оставалась въ Эрмитажѣ только картина религіознаго содержанія. Картина эта (№ 1486) изображаетъ Святое Семейство. Не смотря на свои несомнѣнныя достоинства и оригинальность, она, разумѣется, далеко не соотвѣтствуетъ своему сюжету и не даетъ правильнаго представленія о Буше. А между тѣмъ этому, столь любимому его современниками живописцу, послѣ долгихъ насмѣшекъ и презрѣнія, снова воздается теперь подобающая почесть. Не смотря на всѣ его недостатки—на жеманность, неестественность, плохое изученіе природы, непростительные иногда промахи въ рисункѣ, на искуственность колорита — новое поколѣніе умѣетъ цѣнить этотъ неутомимый и граціозный талантъ, которымъ такъ восхищались наши прадѣды.

Три картины изъ Гатчины, отличающіяся всѣми качествами и недостатками Буше, самымъ счастливымъ образомъ пополняютъ бывшій до сихъ поръ весьма чувствительнымъ въ Эрмитажѣ пробѣлъ. Это—не только полезное, но даже необходимое пріобрѣтеніе для эрмитажной галереи. Первая картина ($13^1/_2$ вершковъ въ вышину, $20^5/_8$ въ ширину) изображаетъ одну изъ любимыхъ тэмъ Буше, именно пастушескую идиллію. Картина эта явно предназначалась для наддвернаго украшенія (dessus de porte). Среди бойко набросаннаго пейзажа, составляющаго лучшую часть картины, сидитъ пастухъ съ пастушкою; вокругъ нихъ — овцы и козы. Идиллію эту гравировалъ *Ж. Ф. Леба* (Lebas) подъ названіемъ: *Pensent-ils aux raisins?*».

Вторая и третья картины — пейзажи. На одномъ ($11^1/_4$ вершковъ

въ вышину, $14^5/_8$ въ ширину) встрѣчаемъ мы обычные у Буше синевато-зеленые тоны. Не смотря на ихъ эффектность, нельзя не признавать ихъ нѣсколько искуственными. Ландшафтъ набросанъ alla prima, широкою размашистою кистью. Внизу подпись: *F. Boucher* 1746. На другомъ, писанномъ на мѣди ландшафтѣ ($15^1/_8$ вершковъ въ вышину, $12^1/_2$ въ ширину) видѣнъ монашескій скитъ въ гористой мѣстности. Картина эта написана гораздо отчетливѣе предыдущихъ. Въ ней встрѣчается весьма рѣдкая у Буше законченность.

Нѣсколько утомительный, быть можетъ, для читателя перечень новыхъ пріобрѣтеній Эрмитажа мы закончимъ двумя картинами изъ Гатчины, произведеніями *Жана-Батиста-Жозефа Патера* (1696+1736), трудолюбиваго ученика и удачнаго подражателя Ваттò. Картины эти, писанныя на деревѣ, одинаковой мѣры ($6^1/_4$ вершка въ вышину, $7^7/_8$ вер. въ ширину). Обѣ изображаютъ отдыхъ солдатъ во время похода. Онѣ набросаны живо, безъ особенной отдѣлки, съ чисто французскимъ шикомъ.

Таковъ первый вкладъ новаго царствованія въ нашъ старинный музей. На этомъ вкладѣ, безъ сомнѣнія, не остановятся щедроты нашего любимаго Монарха, сердце котораго такъ чутко относится ко всему благородному и прекрасному. Мы твердо вѣримъ, что подъ просвѣщенною, чисто-русскою державою Александра III загорится новая заря для Эрмитажа, и что любители искуства снова увидятъ славные дни Екатерины Великой и Николая I-го.

Очеркъ образованности и искуства въ Италіи XV вѣка.

Статья А. В. Вышеславцева. *)

Въ концѣ XIII вѣка Николо Пизано въ своихъ скульптурныхъ произведеніяхъ слѣдуетъ образцамъ древне-римскихъ барельефовъ; но его смѣлая попытка найдти новый путь и покончить съ средневѣковыми воззрѣніями остается безъ послѣдствій: собственный сынъ его, Джованни, воспитанный подъ его вліяніемъ, не слѣдуетъ ему, а обращается къ тѣмъ задаткамъ развивающагося самостоятельнаго искуства, которые, благодаря ему, а еще болѣе современнику его, великому Джотто, дѣлаются главными источниками богатаго великими созданіями народнаго итальянскаго творчества.

Этимъ зачаткамъ самостоятельнаго развитія надо было окрѣпнуть, чтобы художники могли воспользоваться образцами, завѣщенными древностью,—чтобы, понявъ ихъ, могли воспріять ихъ въ себя и переработать въ нѣдрахъ своего духа.

Въ продолженіи XIV вѣка искуство Джотто и Джоттистовъ укрѣпляло свои самостоятельныя силы въ борьбѣ съ византійскими и средневѣковыми традиціями, стремясь найти новые образы, видимыя воплощенія присущаго ихъ времени идеала, воплощенія народнаго пониманія политическихъ, религіозныхъ и культурныхъ задачъ. Оно было преисполнено непосредственнаго вдохновенія, фантастическаго пред-

*) Настоящая статья—вступительная глава сочиненія «Исскуство въ Италіи XV вѣка», приготовляемаго нашимъ сотрудникомъ къ печати и служащаго продолженіемъ его книги: «Джіотто и Джіоттисты. СПБ. 1881». *Ред.*

ставленія о мірѣ и его судьбахъ; оно стремилось къ высшимъ цѣлямъ и къ высокимъ идеаламъ. Джоттисты положили широкія основы народному искуству; общими, величественными чертами намѣтили они его задачи и цѣли: но для возведенія задуманнаго ими плана ихъ время не давало еще ни необходимыхъ знаній, ни подходящихъ орудій борьбы.

Эти знанія и эти орудія дало имъ новое время, нѣсколько ограничившее ихъ идеальное стремленіе болѣе опредѣленными цѣлями, съ болѣе тщательнымъ взвѣшиваніемъ подходящихъ средствъ. Увеличивается значеніе дѣйствительной, болѣе чувственно понимаемой жизни; отчетливѣе и яснѣе выдѣляются индивидуальные характеры; опытъ дѣлается существенной опорой мысли; идеализмъ уступаетъ мѣсто *реализму*. Все это совершается въ продолженіи всего XV столѣтія. Главными двигателями времени являются сила индивидуальной личности и стремленіе ея къ познанію природы и ея законовъ.

Съ этимъ временемъ совпадаетъ восторженное поклоненіе возрожденной древности, имѣвшее, на ряду съ другими историческими и культурными условіями, неотразимое вліяніе на развитіе искуства. Это возрожденіе—rinascimento—съ неудержимою силою охватило всѣ умы и будило самостоятельную дѣятельность духа; но не оно создало великое итальянское искуство: оно было однимъ изъ главныхъ факторовъ возбужденія силъ уже достаточно окрѣпнувшаго, самостоятельно развивавшагося организма.

Италія никогда не забывала своего великаго прошлаго. Даже въ самыя темныя времена среднихъ вѣковъ чувствовалось сознаніе бывшаго величія, когда древность, подобно привидѣнію, непрошенная и негаданная, проступала въ христіанскихъ воззрѣніяхъ. Иногда картины былаго величія выступали ясно и, не возбуждая противорѣчія, помѣщались рядомъ съ библейскими и евангельскими образами. Любовь къ древности и стремленія къ идеаламъ среднихъ вѣковъ уживались въ великомъ произведеніи Данте. Не смотря на свою мощь и величіе, онъ не можетъ оторваться отъ средневѣковой почвы; но проводникомъ ему по преисподней служитъ не средневѣковый волшебникъ Виргилій, а знаменитый поэтъ древности, съ которымъ пѣвецъ Divina Commedia связанъ внутреннимъ сродствомъ.

Но уже для слѣдующаго поколѣнія идеалы среднихъ вѣковъ теряютъ свою притягательную силу. Ни папа, окруженный развратнымъ дворомъ въ Авиньонѣ, ни императоръ, погруженный въ свои исключительно германскіе интересы, ни свободныя общины городовъ, не вдохновляютъ ни поэта, ни художника. Появляются другіе интере-

сы; выступаетъ наружу чувство національнаго единства, не географическаго, а духовнаго, скрѣпленнаго выработкою общаго, благозвучнаго языка и богатою литературою. Только въ сознаніи подобной силы увидали возможность воскресить свое великое прошлое.

Политическое возрожденіе было невозможно; жалкій конецъ фантастическаго предпріятія Кола ди Ріенци убѣдилъ всѣхъ, что нуженъ другой путь, а именно путь усвоенія себѣ образованія древнихъ изученіемъ ихъ языка и литературы. И по мѣрѣ ознакомленія съ древней литературой, Италія узнаетъ новые пріемы изложенія, столь несхожіе съ тяжеловѣсными пріемами схоластики; она освоивается съ болѣе легкимъ строеніемъ рѣчи, а вмѣстѣ съ тѣмъ и съ болѣе свободными выводами здраваго смысла, и наконецъ убѣждается, что для познаванія природы вещей необходимо самостоятельное, непосредственное наблюденіе.

Иниціаторомъ и представителемъ новаго направленія былъ *Петрарка*; ему едва минуло 17 лѣтъ, какъ умеръ Данте. Къ концу своей 70-лѣтней жизни онъ могъ уже видѣть вызванную его дѣятельностью перемѣну духовной жизни Италіи; онъ могъ видѣть, что современники его цѣнили въ немъ не сладко-звучнаго пѣвца Лауры, но воскресителя классической древности. Въ продолженіе своей жизни, съ энтузіазмомъ, легко сообщающимся другимъ, онъ разыскиваетъ древнія рукописи по монастырскимъ библіотекамъ, чуть не воздавая божескія почести своимъ двумъ героямъ, Цицерону и Виргилію. Противенъ ему омраченный представитель педанства и невѣжества, учащій на варварскомъ латинскомъ языкѣ въ университетахъ, этихъ гнѣздахъ тупоумія и рутины; онъ ведетъ съ ними безпощадную борьбу, постоянно разъясняя, что цѣль образованія — универсальное развитіе ума и сердца, истекающее изъ глубины души, проникающее всего человѣка, претворяющее въ одно цѣлое всѣ его взгляды и знанія и стремящееся къ одной, нравственной цѣли. Это ученіе названо было *гуманизмомъ*.

Въ своихъ убѣжденіяхъ Петрарка опирался на древнихъ писателяхъ, но онъ потребовалъ имъ рабскаго подражанія. Любовь къ нимъ лежала въ убѣжденіи ихъ внутреннихъ достоинствъ; но въ достиженіи нравственныхъ цѣлей онъ не стоитъ на почвѣ древнихъ: рядомъ съ античными добродѣтелями помѣщаетъ онъ и чисто-христіанскія — смиреніе и любовь. Онъ одинаково увлеченъ какъ Цицерономъ, такъ и св. Августиномъ. Онъ воспринимаетъ ученіе древнихъ и христіанства не въ ихъ противусопостановленіяхъ, но во взаимномъ пополненіи, и

создаетъ идеалъ съ общими, чисто-человѣческими особенностями. Этотъ идеалъ — совершенный, или стремящійся къ совершенству человѣкъ.

Вліяніе Петрарки на современниковъ было громадное; все, что чувствовало въ себѣ стремленіе къ свободному образованію, послѣдовало за нимъ; но только съ его смертью увидали, какая предстояла необъятая матеріальная работа. Надо было удовлетворить охватившей всѣхъ жаждѣ знанія; основываются каѳедры и приглашаются ученые гуманисты на средства общинъ или покровительствующихъ ученію государей и богатыхъ гражданъ. Странствующіе ученые ходятъ изъ города въ городъ, подобно проповѣдникамъ, и разносятъ по всей Италіи сѣмена новой науки.

Очень немногіе изъ древнихъ писателей были извѣстны, да и тѣ, которые были извѣстны, читались по неполнымъ и несовершеннымъ спискамъ. Надо было разыскивать, сличать, комментировать. *Боккаччо* усердно роется по кельямъ монастыря Монте-Кассино и находитъ много сокровищъ, но при этомъ убѣждается, что многое еще лежитъ въ непростительномъ забросѣ. По мѣрѣ увеличенія числа знатоковъ дѣла, начинается систематическое собираніе древнихъ памятниковъ. *Поджо* предпринимаетъ съ этой цѣлью поѣздки во Францію и Англію и подъ старость указываетъ съ гордостью на то количество спасенныхъ имъ рукописей древнихъ авторовъ, которое онъ возвратилъ міру. *Чирако*, изъ Алконы, посвящаетъ всего себя этому дѣлу: онъ, въ постоянныхъ разъѣздахъ по Италіи и Востоку, собираетъ рукописи, надписи, монеты, разные камни, первый знакомитъ Италію въ рисункахъ, впрочемъ далеко неточныхъ, съ совершенно забытыми развалинами Аѳинскаго акрополя.

Флоренція дѣлается центромъ гуманистическихъ ученій. Между первыми послѣдователями Петрарки мы видимъ не менѣе знаменитаго *Боккаччо*. Съ большими усиліями онъ выучивается греческому языку, чтобы прочесть Гомера въ подлинникѣ. Глубоко за полночь сидитъ онъ въ своей рабочей комнатѣ за своими любимыми авторами, сравниваетъ различные способы чтенія ихъ текстовъ и собираетъ всевозможныя данныя для ихъ филологической обработки. По смерти своей, онъ завѣщаетъ собранныя имъ съ большими затрудненіями рукописи и книги Августинскому монастырю Санъ-Спирито, гдѣ, подъ предсѣдательствомъ *Луиджи Марсильи*, одного изъ самыхъ почтенныхъ членовъ братства, флорентинскіе гуманисты упражняются въ научныхъ диспутахъ—гдѣ другой вдохновенный послѣдователь Петрарки, *Колуччо Салутати*, приурочиваетъ классическія формы римскаго краснорѣчія къ оффиціальному языку флорентійской общины;

овладѣвъ строго-античнымъ стилемъ, онъ явилъ собою какъ-бы образецъ доблестнаго республиканца древности. Ихъ же семью составляли: *Николо Николи*, преисполненный страстнаго желанія постигнуть древнихъ, собственноручно переписавшій большую часть своей библіотеки, въ которой было не менѣе 800 томовъ; *Амброджо Траверсари*, начальникъ ордена камальдуловъ, счастливо мирившій увлеченіе древностью со своимъ положеніемъ въ церкви; его ученики: — *Джанноццо Манетти*, *Ліонардо Бруни*, *Карло Марцуппини* и м. др.

Во главѣ этой доблестной семьи стоялъ представитель дома Медичи — великій *Косьма*, названный по праву „отцомъ отечества". Человѣкъ съ античнымъ величіемъ духа, онъ властвовалъ надъ Флоренціей подобно Периклу въ Аѳинахъ; при немъ Флоренція была центромъ высшаго развитія наукъ и искуствъ. Отсюда выходили носители новыхъ идей и распространили по всей Италіи свое ученіе; отсюда шли художники, и мѣстныя школы, замиравшія подъ гнетомъ рутины, воскресали къ новой дѣятельности отъ даннаго изъ Флоренціи лозунга. Косьма обращалъ свое громадное состояніе на общую пользу, и никогда частное богатство не было употреблено съ такимъ пониманіемъ общественныхъ нуждъ. Все шло на удовлетвореніе высшихъ, духовныхъ интересовъ науки, литературы и искуства. Косьмѣ былъ присущъ тотъ мощный смыслъ величественнаго и монументальнаго, который, въ стремленіи къ славѣ, вызывалъ цѣлый міръ великолѣпныхъ памятниковъ, составляющихъ удивленіе и нашего времени; съ тою же готовностью и широтой онъ помогалъ ученымъ и поэтамъ. Благодаря торговымъ связямъ своимъ во всѣхъ частяхъ свѣта, онъ поручаетъ своимъ агентамъ розыскивать рукописи, дорого оплачиваетъ трудъ переписчиковъ и наконецъ основываетъ библіотеку при монастырѣ св. Марка. Это была первая публичная библіотека. Онъ же основываетъ и первый публичный художественный музей, сдѣлавъ доступными всѣмъ сады своей виллы, гдѣ были имъ собраны великолѣпныя коллекціи статуй, бюстовъ, барельефовъ, камеевъ и рѣзныхъ камней.

Другіе города Италіи слѣдуютъ за Флоренціей. Гуманисты требуются повсюду; ихъ привлекаютъ и для занятія государственныхъ должностей, ибо новое время требуетъ государственныхъ актовъ, написанныхъ чистымъ, изящнымъ латинскимъ языкомъ, чтобы рѣчи, произносимыя при пріемахъ пословъ и въ другихъ торжественныхъ случаяхъ, говорились цицероновскимъ слогомъ. Гуманистовъ привлекаютъ какъ профессоровъ для основанія каѳедръ и воспитательныхъ заведеній— наконецъ какъ историковъ, лѣтописцевъ и поэтовъ, чтобы они прославляли дѣла и предавали безсмертію покровительствующаго имъ вла-

дыку. У *Альфонса*, короля Неаполя,—цѣлый дворъ ученыхъ и поэтовъ: знаменитый *Лауренціусъ Валла*, развратный *Бекаделли*, *Бартоломеусъ Фаціесъ*, и др. Они ему читаютъ свои сочиненія, держатъ передъ нимъ свои ученые диспуты, и онъ поручаетъ имъ различныя дѣла и посольства. Дикій, необузданный *Филиппо-Маріа Висконти* въ Миланѣ, врядъ ли душею сочувствующій наукамъ и искуствамъ, приглашаетъ къ своему двору скромнаго ученаго *Филельфо*, а наслѣдникъ его *Франческо Сфорца*, воспитанный въ строгой военной дисциплинѣ, учитъ свою дочь и племянницу погречески; полатыни же онѣ свободно могли поддерживать всякій ученый разговоръ. *Эсте* въ Феррарѣ и *Гонзаги* въ Мантуѣ поручаютъ знаменитымъ педагогамъ *Гварино* и *Витторино да Фельтре* основать родъ пансіона, куда отдаютъ своихъ дѣтей, гдѣ они, вмѣстѣ съ другими учениками, образовываются классически и упражняются въ сочиненіи латинскихъ стиховъ. *Федериго* Урбинскій, самый искусный полководецъ своего времени, считаетъ лучшимъ своимъ удовольствіемъ, когда ему читаютъ вслухъ классиковъ. Для увеличенія своей библіотеки онъ держитъ 40 писцовъ. Вліяніе времени было таково, что даже кровожадные тираны, подобные *Гисмондо Малатеста* въ Римини, окружены учеными и художниками и основываютъ библіотеки.

Еще болѣе возвысило вліяніе гуманистовъ избраніе въ папы *Томмазо Парентучелли*, скромнаго ученаго, занимавшагося устройствомъ библіотеки св. Марка. Въ 1447 году онъ вступилъ на папскій престолъ подъ именемъ *Николая V*. Это было событіе величайшей важности. Новый папа остался тѣмъ же ученымъ: и власть свою, и вліяніе, и денежныя средства, онъ употреблялъ на увеличеніе литературнаго матеріала. Гуманисты стремятся въ Римъ. Главною заботою новаго папы были переводы греческихъ авторовъ на латинскій языкъ. Вѣчной его славой будетъ Ватиканская библіотека, которую онъ оставилъ въ блестящемъ видѣ.

Таково было вліяніе гуманистовъ. Не мудрено, что скоро дошли они до самообожанія, а стремленіе къ многостороннимъ знаніямъ развило въ нихъ очень поверхностный диллетантизмъ. Убѣжденные, что ихъ латинскія письма, подобно своимъ классическимъ образцамъ, перейдутъ къ потомству, они все болѣе и болѣе воздерживаются отъ разговорнаго итальянскаго языка (alla grossolana). Въ своихъ сочиненіяхъ они смѣшиваютъ античные образы съ христіанскими, и никому не кажется страннымъ, когда Филельфо пишетъ просьбу папѣ латинскими гекзаметрами, называя въ нихъ Христа владыкою Олимпа, а папу—Юпитеромъ. Богословіемъ гуманисты не занимаются; щекот-

ливые вопросы догматовъ они обходятъ уклончиво. Отношенія ихъ къ церковному неустройству ограничиваются насмѣшками надъ духовными и монахами. Церковная власть, съ своей стороны, относится къ нимъ съ терпимостью, зная, что даже писавшіе противъ церкви, какъ Лауренціусъ Валла и самый распутный изъ гуманистовъ, Бекаделли, много постятся, ходятъ къ обѣднѣ, и что все ихъ свободомысліе серьезно не угрожаетъ церкви.

Но если церковь оставалась терпѣливою, то нравственное чувство народа начало мало по малу возмущаться проповѣдуемой ими эмансипаціей плоти и ихъ жизнью, которую они старались везти по этимъ принципамъ. Вышеупомянутый Валла, въ своемъ сочиненіи о наслажденіи, отстаиваетъ права чувственной природы и возстаетъ противъ дѣвственности и безбрачія, какъ чего-то противуестественнаго. Бекаделли, въ своемъ Гермафродитѣ, переходитъ всякія границы дозволеннаго.

Отношенія гуманистовъ другъ къ другу представляли тоже немалый соблазнъ; страшное самомнѣніе развивало въ нихъ обидчивость и щепетильность; результатомъ этого была цѣлая литература пасквилей и такъ назыв. «Invectivi». Падкіе на всякіе скандалы читатели съ жадностью набросились на нее, и большинство было на сторонѣ того, кто громче и выразительнѣе ругался. Неумѣренные въ брани, они неумѣренны были и въ лести, когда ждали отъ покровителя какой нибудь подачки, не стыдясь присоединять къ напыщеннымъ восхваленіямъ самыя положительныя просьбы, а если награда не соотвѣтствовала ихъ ожиданіямъ, то хвалебное слово бралось назадъ и замѣнялось самою непристойною бранью.

Нравственное чувство возмущалось, и реакція противъ гуманистовъ поднялась какъ изъ среды самаго народа, религіозное чувство котораго не было еще затронуто новыми ученіями, такъ и изъ среды самихъ гуманистовъ, болѣе серьезно стремившихся къ самосовершенствованію.

Церковь испытывала большія потрясенія: 70-тилѣтнее пребываніе папъ въ Авиньонѣ, отразившееся на всѣхъ слояхъ общества, затѣмъ борьба папъ и антипапъ, наконецъ увеличивавшаяся сила новаго образованія, стремившагося къ свободному идеалу древности, — все это подрывало и расшатывало авторитетъ куріи. Вернувшись въ Римъ, папы предаются совершенно свѣтскимъ дѣламъ, не думая и не желая вліять на нравы. Лучшіе изъ папъ, какъ Пій II и Николай V, дѣйствуютъ въ духѣ гуманистовъ; другіе же какъ бы нарочно дѣлаютъ все, чтобы обезсилить свое вліяніе: Сикстъ IV покровительствуетъ за-

говорамъ и убійствамъ, а при Инокентіи VIII между духовными готовъ повидимому исчезнуть всякій стыдъ: стоитъ только припомнить его буллу, запрещавшую духовнымъ лицамъ содержать трактиры, кабаки и публичные дома. Слѣдовательно, трудно было ждать отъ куріи нравственнаго обновленія; а необходимость этого обновленія чувствовалась всякимъ серьезнымъ и честнымъ человѣкомъ. Во всѣ благочестивые сердца глубже и глубже проникало сознаніе необходимости сосредоточиться въ самомъ себѣ, чтобы быть готовымъ на случай борьбы; а необходимость обновленія и очищенія жизни духовенства требовалась во имя идей не только нравственныхъ, но и политическихъ. Изъ народа вышла молодая дѣвушка, вдохновенная *Екатерина Сьенская* и, какъ посланная Богомъ сила, стала выразительницею проснувшейся совѣсти среди общаго нравственнаго упадка. За вдохновенной дѣвственницей пошли доменикaнцы, эти давніе руководители народа; изъ ихъ среды шли два знаменитыхъ мужа: *Джованни Доминичи* и *Фра-Антонино*; ихъ конечная цѣль была обновить нравственную жизнь своихъ монастырскихъ братій. Догматовъ они не касались, но взывали ко внутренней религіи сердца, къ поэзіи благочестиваго восторга и къ христіанскому смиренію. Джованни Доминичи, монахъ изъ Санта-Маріа-Новелла, доменикaнецъ стараго закала, смотрѣлъ на гуманистическія ученія, какъ на искушенія дьявола; не находилъ въ немъ пощады и упадокъ нравственной жизни духовенства. Онъ основываетъ нѣсколько новыхъ монастырей на строгихъ началахъ въ Фьезолѣ, Кортонѣ, Луккѣ и Пизѣ. Въ этихъ монастыряхъ воспитывается новое поколѣніе, выступившее впослѣдствіи на широкую реформаторскую дѣятельность.

Дѣло Доминичи продолжаетъ по его смерти (1408 г.) *Антоніо Пьероцци*, причисленный впослѣдствіи къ лику святыхъ подъ именемъ св. Антонина. Его сочиненія, особенно его письма къ различнымъ высокопоставленнымъ женщинамъ, выказываютъ его трогательное, любовью обильное благочестіе. Онъ былъ однимъ изъ первыхъ, вступившихъ въ новооткрытый монастырь въ Фьезолѣ. Впослѣдствіи вліяніе его, какъ флорентійскаго епископа, расширилось. Флорентійцы говорили, что со временъ св. Зиновія они не имѣли подобнаго пастыря. Съ виду рѣзкій и нетерпимый, въ существѣ своемъ онъ былъ воплощенное благочестіе; полное отреченіе отъ всего мірскаго и пламенная ревность къ вѣрѣ направляли его проповѣдь къ чистой, практической нравственности, имѣющей дѣло только съ совѣстью—la teologia prattica, che appartiene a' casi di coscienzia.

Это была атмосфера, въ которой выросъ *Фра-Беато-Анджелико*.

Какъ въ былыя времена, и теперь по всей Италіи ходили проповѣдники, образовывали процессіи кающихся во грѣхахъ: стоны и бичеванія, сокрушенія и ужасъ возмездія сопровождали проповѣди *Бернардино изъ Сьены*, *Роберта да-Лекко*, *Іоганна Капистрано*, и др. Юбилей въ Римѣ 1450 г. привлекъ многочисленныя толпы паломниковъ и былъ оживленнѣе, чѣмъ когда либо.

Дѣло Доминичи и св. Антонина не прошло безслѣдно. Когда доменикaнскій монастырь въ Фьезолѣ былъ переведенъ въ прекрасноустроенное Косьмою Медичи помѣщеніе въ самой Флоренціи, благочестивая община очутилась въ самомъ центрѣ гуманизма и кипучей, блестящей свѣтской жизни. Въ занимаемомъ общиною монастырѣ св. Марка началось сильное религіозное и политическое движеніе: въ 1490 году одинъ изъ ея братій, 38 лѣтній монахъ *Іеронимъ Савонаролла* выступилъ съ пламенною проповѣдью противъ безнравственности гуманистическихъ ученій, общаго упадка нравовъ, роскоши и разврата. Фанатическая его проповѣдь такъ воодушевила и потрясла флорентійцевъ, что, казалось, всѣ послѣдуютъ за нимъ, и наступитъ царство благочестія, добрыхъ нравовъ и всеобщаго, безмятежнаго счастья: Медичи изгоняются, устанавливается новое правленіе по указаніямъ вдохновеннаго проповѣдника, всѣ слѣды ученій гуманистовъ готовы изчезнуть; ученые и поэты, живописцы и скульпторы, несутъ свои произведенія, созданныя подъ вліяніемъ увлеченій древними классическими образцами, или вдохновленныя радостью и наслажденіемъ, на костры, на которыхъ сжигаютъ ихъ вмѣстѣ съ предметами роскоши и всѣмъ, что служило суетности, тщеславію и праздности. Не смотря на все это, и Савонаролла не былъ въ силахъ провести дѣло до конца: вліяніе его сокрушилось отъ противодѣйствія папы и другихъ монашескихъ орденовъ, ревновавшихъ вліянію доменикaнцевъ, и самъ онъ погибъ на кострѣ, оставленный своими приверженцами.

Такова была реакція противъ гуманизма, поддерживаемая нетронутымъ еще религіознымъ чувствомъ и совѣстью народа.

Реакція среди самихъ гуманистовъ началась со времени знакомства съ философіею Платона и съ пробужденіемъ любви къ своему народному языку и къ своей народной поэзіи.

Еще въ концѣ XIV столѣтія основался во Флоренціи извѣстный греческій ученый *Мануилъ Хризолорасъ*; подъ его руководствомъ *Гварино*, *Ауриспа*, *Филельфо* и др. основательно знакомились съ греческою литературою и предпринимали поѣздки въ Грецію, откуда привозили богатыя коллекціи рукописей. Кромѣ того, на флорентійскій

соборъ, бывшій въ 1438 году, прибыло нѣсколько ученыхъ грековъ и изъ нихъ нѣкоторые остались въ Италіи навсегда. Въ числѣ ихъ были платоники — *Георгіосъ Гемистосъ Плетонъ* и *Бессаріонъ* и послѣдователи Аристотеля — *Теодоръ Гаца* и *Георгъ* изъ Трапезунда. Ихъ ученые диспуты вызвали изъ среды флорентійскихъ гуманистовъ партію, примкнувшую съ энтузіазмомъ къ платоновскимъ идеаламъ, видѣвшую въ нихъ противувѣсъ легкомыслію и диллетантизму державшихся Цицерона, какъ образца не только блестящей латинской рѣчи, но и нравственной философіи. Косьма Медичи понялъ серьозное значеніе этого новаго направленія и помогъ одному талантливому юношѣ, *Марцилію Фицинусу*, посвятить себя совершенно изученію Платона и неоплатониковъ. Къ Фицинусу примкнуло нѣсколько восторженныхъ юношей, въ числѣ которыхъ былъ внукъ Косьмы, Лоренцо, впослѣдствіи Лаврентій Великолѣпный, такъ блистательно развившій широкія начинанія своего дѣда. Такимъ образомъ создалась Академія платониковъ. Преподаваніе въ ней шло среди ученыхъ и возвышенныхъ разговоровъ, по образцу платоновскаго Symposion. Собирались на открытомъ воздухѣ, подъ тѣнью зеленыхъ рощъ виллы Медичи. Въ ихъ добросовѣстномъ трудѣ ученія и трогательномъ стремленіи къ самопознанію и совершенству было столько животрепещущей радости, столько поэзіи тонкой красоты во всѣхъ ея видахъ, что они, казалось, не изучали, а снова переживали золотой вѣкъ Греціи всѣмъ существомъ своимъ. Платонизмъ понимался ими какъ мистическое откровеніе, ведущее болѣе къ религіозному экстазу, чѣмъ къ философскому развитію. Въ немъ чувствовалось нѣчто болѣе чистое, болѣе высшее, чѣмъ христіанское откровеніе. Платонизмъ становился новой религіей, въ которой ученіе объ исхожденіи души отъ Бога и неуклонное стремленіе ея вновь вернуться къ Нему, какъ къ своему началу, было главнымъ догматомъ. Это ученіе, мистическое и туманное, шло въ разрѣзъ съ проповѣдуемымъ гуманистами равнодушіемъ и квіетизмомъ. Оно возбуждало желаніе углубиться въ познаваніе тайниковъ души и стремиться къ достиженію высшаго идеала. Платонизмъ явится опозиціонной силой и преградой геніальничанью, распущенности и педанству гуманистовъ, которые не въ силахъ уже были заставить современниковъ вѣрить призрачному тождеству новой Италіи и древняго міра, не смотря ни на свою ловкость, ни на преднамѣренную ложь, ни на приложеніе античныхъ фразъ и именъ къ современности, ни на смѣшеніе античнаго съ религіознымъ. Не въ состояніи были гуманисты поддерживать и то заблужденіе, что живой языкъ народа можетъ быть остановленъ въ своемъ развитіи.

Народъ не забылъ Данте и сознавалъ, что только благодаря объединенію мѣстныхъ нарѣчій въ сильный, образный языкъ, онъ сталъ чувствовать свое единство.

Послѣдователи Платона, съ Лоренцо Медичи во главѣ, возвращаются сознательно къ обработкѣ и развитію народнаго итальянскаго языка. Они видѣли, что все то, что особенно цѣнилось гуманистами въ латинскомъ языкѣ, — плавное теченіе рѣчи, легкость оборотовъ, легкость выраженія, соль сарказма, грація шутки — все это могло быть выражено свѣтлѣе и лучше на итальянскомъ; что тѣ новыя впечатлѣнія, которыхъ не знали древніе, чувство природы, впечатлѣнія дѣйствительной, непохожей на древнюю жизни трудно передавались въ латинскихъ формахъ; что наконецъ, нѣкоторые сюжеты, какъ напр. изображенія изъ сказаній рыцарскаго міра съ его романическими чудесами, почти что невозможно было втиснуть въ классическія рамки, а эти сюжеты очень любили и ихъ требовали какъ въ княжескихъ дворцахъ и замкахъ, такъ и въ народныхъ хижинахъ. И вотъ Лоренцо, самъ богато одаренный поэтъ, и его послѣдователи рѣшительно кончаютъ съ латинскими стихами и пишутъ исключительно поитальянски. Они пробуютъ во всѣхъ родахъ старой школы и народной пѣсни, въ серьозной terza rima, въ подвижной canzone, въ разнообразныхъ октавахъ. Лоренцо особенно влечетъ къ себѣ природа и прелести деревенской жизни; онъ неистощимъ въ описаніяхъ своихъ виллъ и охотъ. Цѣлый рядъ великолѣпныхъ карнавальскихъ пѣсенъ, прелестныхъ шутокъ, юмористическихъ описаній, чередуется съ молитвами и канонами, въ которыхъ выражается скорѣе пантеистическое, нежели христіанское, но во всякомъ случаѣ искреннее благочестіе. Въ этомъ направленіи творятъ *Анджело Полиціано* и братья *Пульчи*. *Луиджи Пульчи* своимъ «Morgante Maggiore» основываетъ романическій эпосъ, послужившій началомъ Баярдова Орланда и знаменитой Аріостовой поэмы.

Но пантеистическое благочестіе, не смотря на свою увлекательность, не могло дать полнаго нравственнаго удовлетворенія. Поэтому самые выдающіеся послѣдователи Академіи, какъ Пико делла-Мирандола и Полиціано примыкаютъ позднѣе къ положительному ученію церкви. Самъ Лоренцо Медичи передъ смертью проситъ отпущенія грѣховъ у Савонароллы; а юный *Пико*, племянникъ знаменитаго, дѣлается однимъ изъ самыхъ рьяныхъ поклонниковъ проповѣдника св. Марка.

Полный разрывъ съ идеалами среднихъ вѣковъ развязалъ умы и страсти, освободилъ личность и вызвалъ на свѣтъ разнообразную

дѣятельность. Но, ни въ области религіи, ни въ наукѣ, ни въ поэзіи, эта дѣятельность не созрѣла до пониманія высоты своего положенія,— не созрѣла до образа, который выражалъ бы всю глубину содержанія, все величіе, всю красоту новаго идеала.

Религіозное движеніе не завершилось реформаціей. Освободительная дѣятельность гуманистовъ оказалась робкой, безсильной, бѣдной содержаніемъ. Не таково было его гордое, самоувѣренное начало. Гуманисты такъ были подавлены классическою древностью и ея формами, что только подражали ей и у нея учились; ихъ большинство удовлетворялось славою владѣть цицероновскимъ стилемъ. Съ утраченною вѣрою, они, менѣе домениканцевъ, могли поднять на свои слабыя плечи дѣло реформы; они обходили догматическіе вопросы, боясь приступить къ ихъ разрѣшенію. Язычники въ убѣжденіяхъ, они держатся старыхъ формъ, сами подсмѣиваясь надъ ними.

Послѣдователи Академіи, самые выдающіеся умы среди гуманистовъ, пытаются разрѣшать сомнѣнія помощью философіи и создаютъ какую-то неопредѣленную, туманную религію. Въ ихъ разсужденіяхъ о добродѣтели и счастьи лежитъ въ основѣ одна и таже идея, — идея объ ощущеніяхъ блаженства.

То же—и въ поэзіи. Модная поэзія на латинскомъ языкѣ была мертворожденная поэзія. Поэзія народная — полна прелести и свѣжести; но ей не достаетъ того внутренняго, духовнаго содержанія, которое одно изъ писателя стиховъ дѣлаетъ истиннаго поэта. Міросозерцаніе разнообразныхъ поэтическихъ произведеній этого времени узко; имъ не достаетъ глубины и мощи великаго идеала, внутренняго огня, страсти все пережигающей, все очищающей. Направленіе ихъ то же, что и нравственной философіи академиковъ; это—поэзія наслажденія, радостнаго чувства вышедшихъ изъ тьмы къ свѣту, изъ неволи на свободу. У Полиціана—спокойная радость тонко чувствующей души, находящей удовлетвореніе въ занятіяхъ науками, среди поэтической тишины деревенской жизни. У Понтануса и Лоренцо — жанровыя изображенія здороваго и крѣпкаго веселья. Лови минуту наслажденья—въ завтрашнемъ днѣ ты не увѣренъ. Романическій эпосъ иронически заигрываетъ съ средневѣковыми былинами, обставляя ихъ соблазнительными сценами, или прелестными описательными картинами. Ни малѣйшаго зачатка драмы, ибо *Орфей* Полиціана—драматизированная идиллія.

Въ чемъ же выразилось новое время? Кто явился выразителемъ новыхъ идеаловъ, создавшимъ образы, монументально передавшіе намъ всю глубину ихъ содержанія, величіе и красоту ихъ?

Выразителемъ новаго идеала было *искуство*. Оно одно стало на

высотѣ пониманія своего времени и было его монументальнымъ истолкователемъ. Оно, по натурѣ своей, должно было вполнѣ и безоглядно войти во всю ширину и глубину требованій дѣйствительной жизни; оно должно было самостоятельно вырабатывать новыя формы и образы, соотвѣтствующіе новымъ идеаламъ дѣйствительной, а не искуственной, не воображаемой жизни, между тѣмъ какъ научный дѣятель и поэтъ могли останавливаться на произвольныхъ задачахъ и увлекаться поверхностнымъ требованіемъ моды. Художественное движеніе, подобно религіозному, подобно росту народной поэзіи, идетъ изъ самыхъ нѣдръ народнаго генія, не покидая никогда питающую его почву. Изъ нея оно черпаетъ свою силу, и только опираясь на нее, оно воспринимаетъ въ себя тѣ же вліянія, что воспринимаютъ наука и поэзія, и, переработавъ ихъ въ себѣ, остается самобытнымъ и народнымъ. И только тогда перстъ всемогущаго генія человѣчества отпечатлѣвается на художественныхъ созданіяхъ, творческая сила видимо ростетъ и передъ ея гигантскимъ напоромъ понемногу начинаютъ разоблачаться тайны природы.

Благодаря традиціи, художники въ Италіи все еще оставались въ положеніи ремесленниковъ. До нихъ, большею частью сыновъ народа, не сразу дошли ученые взгляды гуманистовъ. Случайно соприкасаются они съ высшими сферами общества, воспринимая отъ нихъ вѣянья античнаго духа. Имъ еще близки къ сердцу церковныя преданія и воззрѣнія Джоттистовъ; стремленія Петрарки и его послѣдователей имъ еще чужды. До начала XV столѣтія кое-гдѣ можно прослѣдить вліяніе гуманистовъ на художниковъ. Но съ новымъ временемъ, изученіе классиковъ распространяется все болѣе и болѣе, и художники захватываются общимъ потокомъ. Стремленіе къ освобожденію индивидуальности ведетъ къ желанію научно постичь и усвоить себѣ всѣ явленія внѣшняго міра. Возрожденіе древности, теперь понимаемой, расширяетъ взглядъ, а проснувшееся чувство природы влечетъ къ ея познаванію.

Чувство природы, которую въ продолженіи всѣхъ среднихъ вѣковъ скрывали отъ духовныхъ очей заблужденія и предразсудки, послышалось въ первый разъ въ пѣсняхъ миннезингеровъ, но особенно сильно проявилось оно у Данте. Природа и человѣкъ нашли въ великомъ итальянскомъ поэтѣ самаго любвеобильнаго и проницательнаго наблюдателя. То же отношеніе къ природѣ и человѣку явилъ и Джотто, сродственный какъ въ этомъ, такъ и всѣмъ своимъ духовнымъ существомъ, съ создателемъ Божественной Комедіи. У *Петрарки* чувство природы является субъективной мечтательностью. Извѣстно его пу-

стынножительство въ прекрасной Воклюзской долинѣ; извѣстно и его интересное восхожденіе на гору Ванту у Авиньона: это было первое восхожденіе современнаго человѣка, предпринятое съ единственною цѣлью наслажденія красотами природы. Ясно слышится страстная тяга къ свободному воздуху горнаго міра удерживаемаго въ продолженіи вѣковъ стѣнами городовъ и монастырей человѣка. До той же сантиментальности доходитъ чувство *Енея Сильвія Пикколомини*, когда онъ описываетъ любимыя долины и холмы родной своей Сьены, волшебную панораму горы Каво, возвышающейся надъ цвѣтущей, волнообразной равниной съ ея домиками, мирными рощами и всей живописной обстановкой; всюду—вѣрный взглядъ пейзажиста и вдохновенный восторгъ поэта. Будучи уже папою, онъ собираетъ свои консисторіи не въ душныхъ залахъ Ватикана, а въ тѣни тихихъ рощъ, у ясныхъ источниковъ, или подъ развѣсистымъ, исполинскимъ каштаномъ.

Поэзія, полная народныхъ мотивовъ и описаній родной природы Полициана, Понтануса и Лаврентія Великолѣпнаго все болѣе и болѣе совлекала покровъ съ духовныхъ очей поэта и художника, и имъ предстала ихъ Италія во всей своей несказанной прелести, со своими богато-расчлененными берегами, съ пластически-красивыми линіями горъ, съ населенными мѣстечками близъ лазурнаго моря, съ роскошью и разнообразіемъ растительности. И яркое солнце, при ярко-голубомъ небѣ, рисовало въ самыхъ тонкихъ переливахъ, въ волшебной игрѣ свѣта и красокъ, это несказанное богатство формъ и линій. Понятно, что, кромѣ мечтательнаго и сантиментальнаго чувства, должно было проявиться стремленіе понять и изучить тайны этой чудной, многообѣщающей и многодающей природы. И дѣйствительно, мы видимъ, что съ XV вѣка начинается въ Италіи тотъ великій рядъ открытій, который легъ краеугольнымъ камнемъ новой наукѣ. Мы перечислять ихъ не будемъ; они извѣстны всѣмъ.

И художники, въ предѣлахъ своего искуства, тоже допрашиваютъ природу и стараются постичь ея законы. Оставивъ мистическія воззрѣнія, они дѣлаются въ самомъ обширномъ смыслѣ реалистами; но реальность ихъ не ограничивается воспроизведеніемъ видимыхъ, ежедневныхъ явленій: они реально хотятъ постичь законы, управляющіе явленіями. Люди науки, съ своей стороны, помогаютъ имъ; иногда научное и художественное направленіе совокупляются въ одномъ лицѣ: такими представителями универсальнаго генія были Леоне Баттиста Альберти, Пьетро делла Франческа и впослѣдствіи великій Ліонардо да Винчи.

Возрожденіе древности только отчасти вліяло на самостоятельное развитіе искуства Италіи; одни только зодчіе находили въ античныхъ образцахъ готовыя формы, но и ихъ они должны были примѣнять къ потребностямъ новаго времени. Законченные пластическіе античные образцы возбуждали поклоненіе красотѣ тѣла, расширяли взглядъ и пониманіе цѣлесообразности органическаго строенія, чувства покоя, величія и положенія человѣческой фигуры, красоты драпирующихъ ее одеждъ; но всего этого недостаточно было для передачи ясности и глубины сердечныхъ ощущеній, для передачи выраженія задушевности лица новаго человѣка, волнуемаго новыми вопросами и мыслями, при преобладаніи живописнаго элемента, требующаго гармонической окраски предметовъ и таинственной игры свѣто-тѣни. И пластика, и живопись, должны были искать своихъ путей, и это-то обезпечило ихъ самостоятельное развитіе.

Зодчіе, съ Брунеллески во главѣ, со страстнымъ увлеченіемъ изслѣдуютъ древнія развалины; въ сохранившихся колоннахъ, въ полуразрушенныхъ карнизахъ, въ ихъ формахъ и орнаментахъ, они находятъ образцы для подражанія; въ размѣрахъ и гармоническихъ отношеніяхъ отдѣльныхъ частей къ востановленному самостоятельной работой общему они улавливаютъ законы для новыхъ сооруженій, которыхъ требуютъ условія новой жизни. И вотъ, старые пріемы постепенно вытѣсняются, прежній церковный стиль преобразовывается; готика уступаетъ мѣсто древнехристіанской базиликѣ и купольной, центральной постройкѣ. Пластика и живопись, если не идутъ тѣмъ же путемъ, то стремятся къ той же цѣли. Преобладающій научный интересъ вліяетъ и на нихъ. Изъ міра идей они сходятъ въ міръ дѣйствительности; ихъ не удовлетворяетъ теперь, какъ удовлетворяло Джоттистовъ, кажущееся, приблизительное пособіе жизненныхъ явленій и природы; созданія фантазіи поблѣднѣли передъ живою правдой; ихъ задача—изображать дѣйствительность такъ, какъ она есть, и приближаться въ этомъ изображеніи къ природѣ все ближе и ближе. Для этого изучается перспектива, анатомія, химія, и пр. Въ этомъ направленіи и изученіе произведеній античной скульптуры принесло громадную пользу. Статуи и барельефы привозились издалека: ихъ откапывали изъ земли, ихъ срисовывали, измѣряли, изучали. Та оконченность исполненія, которою отличались эти произведенія, была желанною цѣлью, къ которой стремились художники. Слѣдовательно, и въ замыслѣ, и въ формѣ, и въ исполненіи былъ не возвышенный порывъ быть глашатаемъ какой либо великой идеи, какъ это было во времена Джотто, а стараніе возможно ближе изобразить дѣйствитель-

ность, возможно ярче выразить индивидуальный характеръ. Поэтому, и живопись, и скульптура покидаютъ идеальный міръ и спускаются на землю. Въ сравненіи съ XIV вѣкомъ, это былъ шагъ назадъ, но необходимый шагъ. Это была остановка, чтобы собраться съ силами, провѣрить ихъ опытомъ и знаніемъ, а затѣмъ снова вернуться къ временно-покинутымъ высотамъ художественнаго творчества.

Во время этого искуса надо было стать съ природою лицемъ къ лицу; надо было изучить ея органическіе законы, надо было самимъ посмотрѣть ихъ и уловить ея тайны, и тогда только можно было дѣйствительно обрѣсти образы для новыхъ идеаловъ и довести ихъ до полнаго художественнаго выраженія. И эта созидательная сила выразилась въ открытіи новыхъ формъ столь же мощно, какъ и въ творчествѣ содержанія.

Въ продолженіи всего XV столѣтія идетъ эта мощная борьба за обладаніе новыми формами. Это былъ вѣкъ великихъ иниціаторовъ, великихъ, смѣлыхъ опытовъ — вѣкъ героевъ образующагося искуства. Отъ побѣды къ побѣдѣ идетъ это самоувѣренное поступаніе все впередъ и впередъ. Они расчищаютъ почву, они свозятъ матеріалъ, они возводятъ стѣны по тому грандіозному плану, который начерталъ Джотто, и камень за камнемъ доводятъ свое сооруженіе до вершины. Куполъ зданія сведетъ Рафаель, явленіе котораго было бы немыслимо безъ его мощныхъ предшественниковъ.

Матеріальная сторона изученія формъ исчерпывалась изслѣдованіями анатоміи человѣка и животныхъ, созданіемъ научныхъ основаній перспективы и пропорціи и новыми пріемами смѣшенія и наложенія красокъ. Въ этомъ направленіи художники, въ теоріи и практикѣ, допрашивали природу и стремились постигнуть реальность вещей въ самомъ обширномъ значеніи слова.

Италіянцы не пользовались преимуществомъ древнихъ видѣть постоянно живую, подвижную красоту тѣла. Они обратились къ ея изученію; они видѣли, что нѣтъ того на поверхности тѣла, что не обусловливалось бы его строеніемъ, и что не можетъ быть красиво тѣло, если оно анатомически неправильно, даже и прикрытое одеждою. И искуство пошло навстрѣчу наукѣ. Еще въ 1314 году *Мондино деи-Луцци*, падуанскій врачъ, рѣшается на разсѣченіе труповъ—неслыханное нововведеніе, благодаря которому анатомія въ Италіи, ранѣе нежели въ другихъ странахъ Европы, стала на твердыя, научныя основанія. Онъ же пишетъ свой анатомическій компендіумъ, изданный гораздо позднѣе (1498 г.) съ рисунками, рѣзанными на деревѣ. Въ Падуѣ же, отъ 1442 до 1502 г., *Джироламо делла-Торре*, отецъ Мар-

кантоніо, преподаетъ практическую анатомію. *Іоганнесъ де-Кетамъ*, нѣмецкій докторъ, жившій въ концѣ XV ст. въ Италіи, издаетъ *Fasciculus medicinae*, тоже снабженный рисунками. Въ то же время Веронецъ *Габріель Церби* (+1505) печатаетъ въ Венеціи «*Anatomia corporis humani et singulorum membrum liber*». Ломаццо видѣлъ у ученика Мантеньи, *Винченцо Фонна* изъ Брешіи (+1492), рукописное руководство къ анатоміи человѣка и лошади, въ которомъ было изображено все то, о чемъ пишетъ *Дюреръ* въ своей «Symmetria». Въ 1501 г. *Маркантоніо делла-Торре* основываетъ анатомическую школу въ Падуѣ; для его сочиненія Ліонардо да-Винчи изготовляетъ рисунки; но смерть ученаго мѣшаетъ окончанію этого труда, и рисунки Ліонардо исчезли; но насколько послѣдній изучалъ анатомію, доказываютъ другіе его сохранившіеся рисунки и относящіяся до анатоміи страницы его «Trattato della pittura» (оконч. въ 1498 г.). Микель-Анджело, всю свою жизнь изучавшій анатомію, былъ другомъ знаменитаго ученаго и анатома *Маттео-Аральдо Коломбо*.

Художники съумѣли воспользоваться столь богатымъ подспорьемъ. *Гиберти*, въ своемъ 3-мъ комментаріи, излагаетъ для художниковъ главныя основанія остеологіи. *Альберти* совѣтуетъ, прежде нежели рисовать нагое тѣло, основательно изучить скелетъ и систему прикрывающихъ кости мускуловъ. Точныхъ свѣдѣній объ анатомическихъ занятіяхъ художниковъ мы не имѣемъ, но можемъ видѣть по ихъ произведеніямъ, насколько они изучали анатомію и даже увлекались ею. Цѣлая группа, группа крайнихъ *реалистовъ*, часто жертвуетъ художественной красотой ради анатомической точности. *Андреа дель Кастанья* не боится сухости и жесткости; братья *Поллайоло* вдаются въ крайность, выработывая формы мускуловъ и ихъ прикрѣпленія; даже такіе великіе художники, какъ *Донателло* и *Андреа Вероккіо*, часто желая быть излишне-правдивыми при передачѣ анатомическихъ подробностей, впадаютъ въ некрасивость. У главныхъ же представителей художественнаго движенія XV вѣка, знаніе анатомическихъ формъ подчиняется общему стремленію и жизненной правдѣ и способствуетъ образованію формъ, одухотворенныхъ художественной красотой. Донателло, Гиберти, Мазаччо, оба Липпи, С. Боттичелли и Гирландайо представляютъ собою таковыхъ художниковъ.

Группа же художниковъ, продолжавшая традиціи Джоттистовъ, замкнутая въ своемъ мистическомъ мірѣ, стоитъ отдѣльно. Для Фра-Беато-Анджелико какъ будто не существуетъ настоящаго; на природу онъ смотритъ еще глазами Орканьи, и въ его спокойную келью какъ

будто не проникало новое время со своими реальными, матеріалистическими требованіями.

На большое знаніе анатоміи указываютъ нагія фигуры фресокъ *Пьетро делла Франческа*; изъ его школы выходитъ величайшій мастеръ въ изображеніи нагаго тѣла — *Лука Синьорелли*. Наконецъ, на высотѣ окончательнаго мастерства стоятъ Ліонардо да Винчи и Микель-Анджело.

Движеніе искуства въ этомъ направленіи блистательно доказало, что только изучившій основательно строеніе тѣла могъ свободно творить, повинуясь лишь внутреннимъ побужденіямъ своей вдохновенной души.

Съ изученіемъ анатоміи въ тѣсной связи стояло изученіе *размѣровъ* тѣла, или изученіе *пропорціональности*.

Джотто еще находилъ ненатуральными длинныя и сухощавыя фигуры византійцевъ времени упадка и инстинктивно остановился на настоящемъ размѣрѣ человѣческаго тѣла. *Ченнини* уже формулируетъ нѣкоторыя правила; онъ дѣлитъ лицо по длинѣ на 3 равныя части: лобъ, носъ и разстояніе отъ конца носа до подбородка. Длину всего человѣческаго тѣла отъ темени до ступней онъ равняетъ съ широтой распростертыхъ горизонтально рукъ; все же тѣло онъ измѣряетъ длиною лица, принимая за норму $8^2/_3$ лицъ. Витрувій, измѣрявшій также длиною лица, бралъ за норму десять.

Настоящее знаніе пропорціи тѣла явилось только во время возрожденія. Художники ревностно стремились отыскать непреложныя числовыя отношенія для различныхъ частей тѣла. Изощряя взглядъ созерцаніемъ античныхъ статуй, соблазняемые разсказами Плинія о Поликлетовомъ канонѣ и ученіемъ Витрувія объ евритміи, теоретически и практически, они наконецъ вырабатываютъ точный методъ. Теоретически занимается этимъ многосторонній *Л. Баттиста Альберти*. Самостоятельно, черезъ сравненіе множества тщательно измѣренныхъ тѣлъ по длинѣ, ширинѣ и толщинѣ, онъ достигаетъ результатовъ, немного разнящихся отъ полученныхъ Витрувіемъ; въ своемъ сочиненіи *de Statua* (1464) онъ очень подробно говоритъ объ этомъ, прилагая описанія придуманныхъ имъ инструментовъ для измѣренія и указывая на тѣ отклоненія, которыя зависятъ отъ возраста, пола и другихъ индивидуальныхъ особенностей. За основаніе онъ беретъ не лицо, а всю голову, и съ нею, какъ съ главною частью человѣческаго тѣла, онъ приводитъ въ соотношеніе всѣ другія. Но при этомъ онъ требуетъ отъ художника постояннаго упражненія и изощренія глаза. Утвержденныя природой нормы не должны ограничивать свободу творческаго генія.

Правда, возможность, но при томъ и полная свобода,—таковъ его лозунгъ.

Ліонардо де Винчи, въ своемъ трактатѣ о живописи, возвращается къ измѣренію, основанному на длинѣ лица, причемъ, слѣдуя Витрувію, для взрослаго, правильно развитаго человѣка, по длинѣ онъ беретъ 10 лицъ. Развивая далѣе свои выводы относительно другихъ членовъ человѣческаго тѣла, онъ также, подобно Альберти, рекомендуетъ постоянное, полное любви къ дѣлу наблюденіе надъ безконечнымъ разнообразіемъ живой природы, точное изученіе законовъ движенія тѣлъ и—вызываемыя движеніемъ—растяженія и сокращенія. Природа, свобода и самостоятельность! Творчество изъ нѣдръ собственнаго духа! Художникъ долженъ быть сыномъ природы, а не внукомъ, говоритъ Ліонардо. Изученіе антиковъ можетъ указать, какъ смотрѣть на природу и изображать ее величаво и образно, но замѣнить изученіе природы не можетъ.

Рядомъ съ изученіемъ строенія тѣла человѣческаго и его размѣровъ, стояла другая проблемма—положеніе этого тѣла въ пространствѣ; едва ли не бо̀льшую энергію употребили художники XV ст. на познаніе точныхъ законовъ *перспективы*: они узнали эти законы, и эту, стоявшую на очереди, проблемму разрѣшили теоретически и практически.

Еще Джоттисты стремились къ ясному различенію близи и дали, и у большинства изъ нихъ была замѣчательная точность въ перспективныхъ изображеніяхъ архитектоническихъ и ландшафтныхъ плановъ и иногда даже въ довольно смѣлыхъ раккурсахъ. Но все это рисовалось по непосредственному наблюденію, на глазомѣръ. Особенно отличались въ этомъ художники Сьенской школы. *Ченнини*, въ своей книгѣ, даетъ только совѣтъ для далей употреблять неопредѣленные тона, для близи же свѣтлые и ясные; при отдаленіи верхнія линіи зданій понижать, нижнія же повышать.

Основателемъ перспективы, какъ науки, считается знаменитый зодчій *Брунеллески*. Съ помощью ученаго математика *Паоло Тосканелли*, писавшаго о перспективѣ, онъ изучаетъ Витрувія и Евклида.

Практически перспектива развивается при пріемахъ, рекомендованныхъ Брунеллески интарсіаторамъ, мастерамъ штучнаго дѣла (intarsia), какъ располагать кусочками разноцвѣтнаго дерева, чтобы производить извѣстную иллюцію; матеріальная сторона интарсіи обусловливала необходимость добиваться извѣстнаго эффекта отдаленія, близи и раккурса.

Лоренцо Каноцци да-Лендинара (р. въ 1425), по словамъ Луки Паччо-

ли, былъ совершеннѣйшимъ знатокомъ перспективы, такъ же, какъ и братъ его Христофоръ. Они изготовили интарсіи для хоровыхъ сѣдалищъ Св. Антонія въ Падуѣ и для Моденскаго собора; перспективныя подробности этихъ работъ такъ хороши, что напоминаютъ собою картины Пьетро делла Франческа и Мантеньи. Совершеннѣе всѣхъ въ интарсіяхъ былъ Фра-Джованни да-Верона (1455—1524).

Эти интаріаторы самостоятельно развивали художественную сторону перспективныхъ изображеній и вліяли на живописцевъ, которые, въ свою очередь, вліяли на нихъ. Но это искуство не пошло далѣе изображеній неодушевленныхъ тѣлъ. Для полнаго основанія перспективы, какъ науки, являются на помощь теоретическія знанія.

Брунеллески, какъ мы сказали, признается за основателя перспективы, въ смыслѣ науки. По словамъ Вазари, онъ рисовалъ всякій предметъ по плану (pianta) и въ разрѣзѣ (profilo), опредѣлялъ затѣмъ отношенія къ нему глаза (точка зрѣнія), соединялъ точку зрѣнія съ нарисованнымъ на планѣ и въ профилѣ предметомъ прямыми линіями и пересѣкалъ эти линіи (образовавшія изъ себя спектральную пирамиду) подъ прямымъ угломъ поверхностью, на которой должно было быть нарисовано изображеніе. Точки пересѣченія проведенныхъ отъ глаза линій опредѣляли перспективное положеніе предмета. Этотъ, найденный Брунеллески законъ имѣлъ рѣшающее вліяніе въ искуствѣ. Только теперь возможно было искуство Мазаччо, на фрескахъ котораго ясное различеніе передняго, средняго и задняго плана передано мастерски.

Паоло Уччелли, изучавшій Евклида при помощи *Джанноццо Манетти*, извѣстнаго математика, отваживается изобрѣтать смѣлые раккурсы фигуръ и часто, въ ущербъ художественныхъ цѣлей, изыскиваетъ особенно трудныя положенія тѣла, чтобы показать свое мастерство въ ихъ передачѣ. Мантенья очень уважалъ Уччелли и вѣроятно отъ него заимствовалъ первыя знанія живописной перспективы. Ломаццо имѣлъ рисунки отъ Мантеньи съ записанными на нихъ толкованіями перспективы; многое узналъ онъ, благодаря падуанскимъ ученымъ.

Леоне-Баттиста Альберти развиваетъ далѣе научные пріемы Брунеллески. Первая книга его о живописи преимущественно посвящена перспективѣ. «Кто ее основательно изучилъ, тотъ только можетъ быть настоящимъ художникомъ» —говоритъ онъ. Въ довольно запутанномъ изложеніи онъ развиваетъ далѣе ученіе о спектральной пирамидѣ и точкѣ зрѣнія, изобрѣтаетъ вспомогательные инструменты и указываетъ на практическіе пріемы. Такъ онъ совѣтуетъ употреблять

родъ экрана (velo), разлиневаннаго на правильные квадраты, ставить этотъ экранъ между глазомъ и изображаемомъ предметомъ и на немъ отмѣчать точки пересѣченія лучей. Онъ же изобрѣлъ камеру-обскуру, приложеніе которой также облегчило рисованіе съ натуры.

Съ этого времени ученіе о перспективѣ дѣлается обязательнымъ, какъ въ университетахъ, такъ и въ мастерскихъ художниковъ. Въ Венеціи преподаетъ перспективу математикъ *Джироламо Малатини*; его ученикими были Беллини и Витторіо Карпаччо. Въ Падуѣ, въ школѣ Скарчоне, учили ей Лоренцо Каноцци и Мантенья, въ Миланѣ — Виченцо Фоппа, ученикъ Мантеньи, въ Болоньѣ — *Марко Зоппо*. Много художниковъ сами писали о перспективѣ, какъ напр. Джентиле да-Фабьано, Мантенья и Виченцо Фоппа.

Значительнѣйшее же развитіе перспективѣ, послѣ Брунеллески и Альберти, далъ *Пьетро делла-Франческа*, образовавшійся во флорентійской школѣ умбрійскій мастеръ. Владѣя въ совершенствѣ знаніемъ линейной перспективы, онъ является первостепеннымъ мастеромъ и въ воздушной, развиваетъ ея ученіе теоретически, и современники цѣнятъ въ немъ настоящаго основателя того метода, которому слѣдовали величайшіе мастера полнаго разцвѣта искуства. Изъ его школы вышли Пьетро Перуджино, Лука Синьорелли, Мелоццо да-Форли и Джованни Санти. Составленіе его книги совпадаетъ съ послѣдними годами его жизни (+ 1492); но гораздо ранѣе, ученикъ его, *Фра Лука Паччоли* распространилъ его ученіе какъ въ своихъ сочиненіяхъ, въ которыхъ онъ безпрестанно ссылается на Пьетро, такъ и въ своихъ многочисленныхъ лекціяхъ, читанныхъ имъ въ различныхъ городахъ Италіи. Черезъ Паччоли ученіе Пьетро перешло къ Ліонардо да-Винчи. Сочиненіе Пьетро делла-Франчески до сихъ поръ не издано; оригинальная рукопись сохраняется въ пармской библіотекѣ; латинскій ея переводъ — въ Миланѣ (Ambrosiana).

Когда появился «Trattato della pittura» Ліонардо, ученіе о линейной перспективѣ было уже закончено. Мысль Ліонардо направлена исключительно на воздушную перспективу, на градацію тѣней и тоновъ красокъ по мѣрѣ удаленія, или приближенія, на законы цвѣтовъ въ нейтрализующихъ условіяхъ, при вліяніяхъ дыма, тумана, облаковъ, на волнообразное теченіе линій контура, за рельефомъ исчезающихъ въ воздухѣ, и т. п.

Изученіе перспективы помогло художникамъ не только при изображеніяхъ архитектоническихъ и ландшафтныхъ обстановокъ картинъ, но и при изображеніи фигуръ. Теперь стало возможно изображать самые смѣлые раккурсы. Правильный перспективный рисунокъ

твердо ставилъ фигуру на ноги и дѣлалъ возможнымъ полную ея моделировку; разстояніе между фигурами дѣлалось понятнѣе и виднѣе. Правильно выдержанная линейная перспектива требовала правильности и въ воздушной—вѣрную природѣ передачу тоновъ, ихъ постепенности, ихъ возможныхъ оттѣнковъ по мѣрѣ приближенія или удаленія, отчетливаго пониманія законовъ паденія тѣней, ихъ скрещиванья и рефлексовъ. Понятно, сколько силъ, съ изобрѣтеніемъ всѣхъ этихъ знаній, прибавилось художникамъ на трудномъ пути обрѣтенія образа. Съ точнымъ знаніемъ перспективы стала возможна сложная, драматическая композиція.

Неменьшихъ усилій потребовало усовершенствованіе техники наложенія и смѣшенія красокъ.

Италіянскіе мастера никогда не подчиняли прелести колорита точную вырисовку формъ и, не смотря на это, они были столь же искусны въ краскахъ, какъ и въ рисункѣ. Техника наложенія красокъ представляла двойную задачу: усовершенствованіе пріемовъ фресковой живописи и станковыхъ картинъ, рисовавшихся на деревѣ и позднѣе на полотнѣ.

Въ средніе вѣка фреска рисовалась на стѣнѣ по сухому грунту in tempora, т. е. краски для ихъ прикрѣпленія смѣшивались съ клеемъ, яичнымъ желткомъ или отваромъ изъ фигъ (фиговое молоко). Способъ этотъ назывался al secco. Джотто и его ученики постепенно замѣнили способъ al secco способомъ al fresco, т. е. живописью по сырому грунту, удерживая въ то же время и старые пріемы, и даже тамъ, гдѣ рисовалось al fresco, они доканчивали и додѣлывали по сухому. На фрески Пьетро ди Пуччо въ Кампо-Санто и Аванцо и Альтигьери въ капелѣ св. Георгія въ Падуѣ смотрятъ, какъ на произведенія, исполненныя исключительно какъ на buon fresco. У Ченнини подробно описанъ этотъ способъ. Достаточно выглаженная стѣна оштукатуривается массой, заключающей въ себѣ 2 части песку и 1 часть извести; затѣмъ, выравнявъ поверхность, прилаживаютъ сѣтку, раздѣленную квадратами, при помощи которой тщательно вырисовывается контуръ композиціи сильными чертами углемъ или красною краскою. Сверхъ этого контура накладывается тонкимъ, прозрачнымъ слоемъ, опять штукатурка частями, съ разсчетомъ на день работы и такъ, чтобы черезъ нее сквозилъ рисунокъ; за тѣмъ уже накладываются краски по этому грунту, пока онъ сыръ. Таковъ былъ способъ тречентистовъ.

Трудность, съ которою переводится едва видный рисунокъ, какъ бы тонко ни былъ наложенъ второй грунтъ, повела къ изобрѣтенію картона. Рисунокъ исполняется на особомъ картонѣ, въ размѣрѣ предпо-

лагаемой фрески; затѣмъ его переводятъ на предварительно загрунтованную поверхность стѣны, пробивая дырочками линіи контура и проходя ихъ томпономъ, набитымъ тонкимъ порошкомъ угля. Мазаччо уже знакомъ съ употребленіемъ картона, и съ его изобрѣтеніемъ окончательно установилась техника фресковой живописи. Ретуши и заканчиваніе сухими красками хотя и не исчезаютъ совсѣмъ, но становятся все рѣже и рѣже. Величіе фресковскаго стиля, обусловливаемое величіемъ изображенія, ростетъ вмѣстѣ съ пріобрѣтающимъ все новыя и новыя силы искуствомъ. Ліонардо да Винчи желалъ приложить къ фрескѣ маслянныя краски; но попытка его повела къ тому, что его величайшее произведеніе, «Тайная вечеря», преждевременно разрушилось.

Процессъ усовершенстованія техники станковой живописи былъ сложнѣе. Исторія его мало разработана и уяснена. Приложеніе техники маслянныхъ красокъ явилось извнѣ, что впрочемъ нисколько не умаляетъ заслугъ италіянскихъ художниковъ, постоянно искавшихъ и добивавшихся.

Описаніе у Плинія техники древнихъ, вѣроятно, имѣло вліяніе на Джотто, замѣнившаго византійскіе пріемы болѣе свѣтлыми и прозрачными примѣсями къ краскѣ. Способъ tempora былъ употребительнѣйшимъ въ продолженій всего XIV столѣтія. Тотъ же способъ употребляютъ довольно долго и художники XV вѣка, и онъ даетъ возможность такимъ мастерамъ, какъ Филиппо Липпи и Гирландайо, доводить свои картины до такого искуства, до такой силы моделировки, до такихъ нѣжныхъ переливовъ тоновъ, что мы и теперь имъ удивляемся и ими восхищаемся.

Но постоянно углублявшійся духъ изслѣдованья требовалъ болѣе разнообразныхъ и богатыхъ колеровъ, болѣе сочныхъ, болѣе блестящихъ красокъ. Въ Италію проникали картины нидерландцевъ, колоритъ которыхъ казался италіянцамъ совершенствомъ. Кромѣ того, въ Италіи основалось нѣсколько учениковъ Фанъ-Эйка, которому приписывается усовершенствованіе живописи маслянныхъ красокъ, и очень возможно, что ихъ непосредственное вліяніе отражалось на усиліяхъ италіянскихъ художниковъ постичь тайну колорита. Знали, что эта тайна—смѣшеніе краски съ масломъ, но не знали ни способа приготовленія масла, ни способа его приложенія. Но и помимо этихъ иноземныхъ вліяній, собственный геній толкаетъ ихъ на опыты и изысканія. Сначала пробуютъ примѣсью масла исправлять и сглаживать недостатки tempora; но покончить съ испытанной уже методой они не могутъ. Самые настойчивые опыты дѣлаютъ Доменико Венеціано, Андреа

Кастанья, Франческо Пезелли, Алессо Бальдовинетти и братья Поллайоло; но сохранившіяся ихъ картины указываютъ на переходное положеніе неудовлетворительной, средней техники. Они—то рисуютъ tempora и затѣмъ проходятъ работу жидкими красками, смѣшанными съ масломъ; то замѣняютъ яичный желтокъ *vernice luquida*, т. е. смѣсью амбры и сандарака съ льнянымъ масломъ, оставляя болѣе нѣжныя части картины, какъ напр. лица и руки для чистой tempora, въ которой они увѣрены. Одинъ Пьетро делла Франческа добивается болѣе прозрачной и жидкой смѣси; но его картины относятся къ 1460—66 г. и, онъ, вѣроятно, знакомъ былъ съ нѣкоторыми нидерландскими мастерами. Разрѣшеніе этой тайны обыкновенно приписываютъ *Антонелло да Мессина*, учившемуся въ Нидерландахъ у Фанъ-Эйка и привезшему въ Венецію въ 1477 году новые пріемы живописи масляныхъ красокъ. Но едва ли можно вѣрить этому. Знакомство съ новой техникой дѣлалось постепенно и многообразными путями, и ей навстрѣчу шла собственная, самостоятельная и упорная работа. Венеціанская школа первая приняла эту технику, и оттуда она перешла во Флоренцію и другіе города Италіи.

Глубокая поэзія колорита Пьетро Перуджино и Ліонардо, конечно, могла быть только выражена съ помощью новой техники; но въ ней приняли не меньшее участіе безконечнымъ рядомъ многообразныхъ опытовъ и примѣненій, хотя и отрицательныхъ, Доменико Венеціано, Поллайоли и др., настойчивое исканіе которыхъ шло рука объ руку съ творимыми совокупнымъ усиліемъ образами идеаловъ времени возрожденія. Самое блестящее приложеніе техники маслянныхъ красокъ создало великолѣпную венеціанскую школу, но не она сказала послѣднее слово. Новые образы и формы геній искуства, въ совокупномъ общеніи добытыхъ энергическими усиліями знаній анатоміи, пропорціи, перспективы и техники красокъ, довелъ до высокохудожественныхъ созданій, которыми гордится человѣчество и которыя, безъ случайнаго блеска заимствованной извнѣ техники, были бы и столь же богаты содержаніемъ, и столь же возвышенно прекрасны.

Такова была борьба за формы!

Еще болѣе поучительную картину представляетъ италіянское искуство XV столѣтія со стороны его содержанія.

На этой почвѣ оно явилось образно-монументальнымъ выраженіемъ свободнаго, чисто человѣческаго идеала. Художники, сознавая свое сродство, свое общее начало, свои общія цѣли съ гуманистами, воспринимаютъ отъ нихъ столько, сколько допускаетъ это ихъ внутреннее чувство красоты, ихъ вѣрность народному духу. Вдохно-

венная программа новаго времени, полная вліяніемъ классической древности, проникнутая животрепещущимъ чувствомъ природы, стремится къ высшей своей цѣли—правдѣ.

Наука и поэзія слишкомъ тѣсно прильнули къ классическимъ образцамъ. Творенія греческихъ и римскихъ писателей, ихъ почти-что совершенныя произведенія, недостигаемые образцы высокой поэзіи и утонченной формы до того подавили восторженно-воспріявшихъ ихъ гуманистовъ, что превзойти ихъ казалось невозможнымъ, а оставалось только подражать имъ и въ крайнемъ случаѣ—приближаться къ нимъ.

Для художниковъ было счастьемъ, что образцы древняго искуства сохранились въ развалинахъ, въ одиночныхъ, разрозненныхъ экземплярахъ, а еще чаще во фрагментахъ. Ихъ было достаточно, чтобы возбудить воображеніе, не сковать самостоятельно-развивавшагося творчества совершенствомъ своихъ формъ. И сохранившіеся остатки были или развалины зданій, или скульптурныя произведенія. На живопись древность могла вліять только пластическими образцами; поэтому-то она и развивалась свободнѣе и непосредственнѣе относилась къ природѣ, какъ къ высшей руководительницѣ.

Въ продолженіе всего XIV столѣтія на выборъ художественныхъ тэмъ вліяетъ религіозное чувство и его руководители, духовныя лица. И въ XV столѣтіи главными сюжетами остаются религіозные; но по мѣрѣ того, какъ религіозность уступаетъ свѣтскимъ взглядамъ, гуманисты замѣняютъ мѣсто духовныхъ лицъ. Мы знаемъ, что выборъ сюжетовъ изъ Ветхаго Завѣта для бронзовыхъ дверей Флорентійской Крестильницы Гиберти порученъ былъ не епископу, а тремъ гуманистамъ—Николо Николи, Ліонардо Бруни и Амброджо Траверсари, и что мнѣніе Бруни было принято. Тотъ же Бруни указываетъ Гиберти, какіе эпизоды надо изобразить на рельефахъ раки св. Зиновія. Эти отношенія гуманнистовъ остаются неизмѣнными до времени Рафаеля; но художники, не боясь утратить наивность и оригинальность, смѣло идутъ на встрѣчу образованію; многіе изъ нихъ, какъ Л. Баттиста Альберти, Фра-Джокондо и наконецъ Ліонардо да Винчи, составили себѣ, кромѣ славы великихъ художниковъ, и громкую извѣстность въ наукахъ, гдѣ многія великія открытія обязаны имъ. «Многосторонняя образованность, по словамъ Альберти, обезпечиваетъ художнику разнообразіе воображенія, глубину и полноту содержанія; только образованіе отличаетъ художника отъ ремесленника». Далѣе Альберти совѣтуетъ живописцамъ знакомиться съ поэтами, ораторами и учеными, ибо у нихъ много съ ними общаго; совѣты знающихъ людей всегда полезны, осо-

бенно когда дѣло идетъ о композиціяхъ историческихъ картинъ, главное достоинство которыхъ въ ширинѣ замысла. Подобно гуманистамъ, убѣжденнымъ, что они предаютъ безсмертію прославляемыхъ въ ихъ рѣчахъ и гимнахъ и покровительствующихъ ихъ лицъ, художники въ тѣхъ же видахъ помѣщаютъ на своихъ фрескахъ или изображаютъ въ статуяхъ и бюстахъ портреты знаменитыхъ своихъ современниковъ. Донателло въ двухъ пророкахъ, предназначенныхъ для Флорентійскаго собора, изобразилъ двухъ гуманистовъ, Джонаццо Манетти и Поджо Браччолини: на фрескахъ Гоцолли и Гирландайо мы находимъ портреты почти всѣхъ знаменитыхъ ихъ современниковъ. Рѣчи и гимны гуманистовъ забыты, но художественныя изображенія, до тѣхъ поръ, пока будутъ существовать фрески и статуи, останутся постоянно живыми памятниками великой эпохи и прославившихъ ее великихъ дѣятелей. Этими портретными изображеніями художники какъ бы отблагодарили людей науки за ту поддержку, которую они нашли въ положительномъ знаніи.

Главными тэмами, какъ мы уже сказали, все еще оставались религіозныя тэмы; однако взглядъ на нихъ постепенно, но радикально мѣняется. Основная идея предшествовавшей эпохи, эпохи Джоттистовъ, была исключительно религіозная, строго догматическая, часто переходившая въ символизмъ; художники новаго времени ищутъ въ лицахъ и событіяхъ священной исторіи и легендахъ не только догмата или символа, но и соприсущую имъ поэзію, и изъ этого измѣнившагося взгляда выступаютъ съ поразительною силою новые, возвышенные мотивы, незнакомые прежнему времени. Формируется какъ бы новая, образная христіанская миѳологія, богатая восхитительными образами и всепобѣждающей глубиною мысли. Въ церковныхъ преданіяхъ найденъ неисчерпаемый родникъ поэзіи; вновь обработываются изображенія событій священной исторіи и легендъ: догматическій символизмъ уступаетъ мѣсто глубоко-прочувствованнымъ мотивамъ, соприкасающимся въ таинственномъ общеніи духа какъ съ чувствомъ природы, такъ и съ чувствомъ правды, и все это воплощается въ образы, полные художественной красоты. Изображенія Богоматери съ Младенцемъ-Христомъ дѣлаются любимыми; Царица небесная какъ бы сошла съ своего престола и временно стала жить среди семейной радости человѣка; божественный ея Младенецъ, обрадованный приходомъ маленькаго своего товарища, будущаго Крестителя, готовъ или играть съ нимъ, или съ внезапной серьезностью остановилъ свой дѣтскій взоръ на раскрытой въ рукахъ Матери книгѣ. Задумчиво смотритъ на эту идиллію престарѣлый Іосифъ, а за нимъ уходятъ вдаль синѣющія горы меланхолическа-

го пейзажа. Библейскія сцены преисполнены самыхъ поэтическихъ мотивовъ; портретныя изображенія современниковъ тѣснятся по бокамъ и дѣлаются свидѣтелями происходящаго. Тайная вечеря изображается не какъ символъ установленія таинства евхаристіи, а какъ драматическая сцена, и художникъ старается передать въ ней индивидуальное выраженіе каждаго апостола.

Но въ религіозныхъ сюжетахъ не находили себѣ мѣста выдающіяся стороны гуманизма—возбужденная чувственность и веселое наслажденіе жизнью. Теоретики-художники, какъ Л. Баттиста Альберти, совершенно обходятъ религіозные сюжеты и обращаютъ вниманіе живописцевъ на содержаніе античныхъ, греческихъ картинъ. Это направленіе порождаетъ новый, неизвѣстный прежде рядъ сюжетовъ, а именно сюжетовъ, заимствованныхъ изъ древней миѳологіи. Первый шагъ на этомъ пути сдѣлала пластика; Донателло оставилъ намъ нѣсколько изображеній амуровъ, вакхическихъ сценъ и битвъ кентавровъ. Въ началѣ художники не знали, какъ обходиться съ этими сюжетами и подобно тому, какъ современные имъ гуманисты мѣшали миѳологическіе образы съ христіанскими, называя Христа владыкою Олимпа, такъ *Филарете*, отливая бронзовыя двери для храма св. Петра въ Римѣ, рядомъ съ изображеніями Спасителя, Богородицы, апостоловъ и сюжетами изъ жизни папъ, помѣстилъ Марса, Рому, Юпитера съ Ганимедомъ, Леду съ лебедемъ, и пр. Слѣдуя современнымъ ново-латинскимъ поэтамъ, художники останавливаются на чувственно-веселыхъ исторіяхъ античныхъ боговъ и начинаютъ понемногу изображать античные миѳы, сначала въ видѣ украшеній панелей загородныхъ виллъ, свадебныхъ сундуковъ (cassoni) и кроватей, сосудовъ и блюдъ, оружій и сѣделъ. Наконецъ появляются подобные сюжеты отдѣльными картинами, но назначеніе этихъ картинъ было украшать загородную виллу какого нибудь сибарита. Типы боговъ — не подражанія античнымъ, а продукты самостоятельнаго творчества, возбужденнаго и согрѣтаго тѣмъ духомъ поэзіи, которымъ охвачено все общество. Радость эмансипировавшагося тѣла, радость ощущенія чувства природы, многозвучный аккордъ жизненныхъ силъ, поэзія, бьющая сильнымъ и освѣжающимъ ключемъ, сознаніе счастливаго бытія и задушевно-мечтательное стремленіе впередъ—все это рвалось наружу. Въ античный миѳъ какъ бы вплеталась роскошная, цвѣтущая вѣтвь романтизма, вся осыпанная причудливыми цвѣтами вымысла. «Рожденіе Венеры» и «Primavera» Боттичелли, «Воспитаніе Пана» Синьорелли, «Парнасъ» Мантеньи—все это благоуханныя страницы, на которыхъ записаны счастливыя мгновенія радостно-познающей себя творческой силы. Рядомъ

съ религіозными и миѳологическими сюжетами, художниковъ останавливаетъ и ежедневная дѣйствительность; но изображенія обыденной жизни появляются въ очень узкихъ границахъ, благодаря глубокому эстетическому чувству, и художникъ XV ст. часто останавливается предъ тѣмъ, на что отваживались даже Джоттисты. Оффиціальная, историческая живопись даже у Ліонардо да Винчи и Микель-Анджело нейдетъ далѣе изображенія битвъ. Только Рафаель покажетъ, что такое историческая картина.

Въ XIV столѣтіи для всей Италіи господствующимъ былъ одинъ только стиль, стиль Джоттистовъ. Въ XV поступательное развитіе разбивается на нѣсколько направленій, различія особенностей выступаютъ ярче, и все это ведетъ къ раздѣленію на нѣсколько направленій; такимъ образомъ образуются школы, замкнутыя большею частью въ границахъ своихъ мѣстностей. Тоскана, Умбрія, Ломбардія, Венеція и т. д. создаютъ свои школы, на развитіе которыхъ вліяютъ какъ мѣстныя условія, такъ и случайныя обстоятельства. Прибывшій въ извѣстный городъ мастеръ даетъ иногда новое направленіе мѣстной школѣ: таково было вліяніе Донателло въ Падуѣ, Гоцолли въ Умбріи, и т. д.

Но среди всѣхъ этихъ школъ, развивающихся подъ различными вліяніями, широкою рѣкою пролагаетъ себѣ путь поступательное развитіе Флорентійскаго искуства. Флоренція служитъ центромъ научной и художественной дѣятельности, новыхъ идей и направленій. Изъ нея выходятъ главные дѣятели и несутъ въ другія мѣстности Италіи новое слово и новые пріемы; въ ней вырабатываются геніемъ ея сыновъ эти новые пріемы и новые образы. По словамъ Альберти, въ его современникахъ жилъ геній, не уступавшій генію древнихъ,—геній, способный на славныя дѣла. Исторія человѣчества гордится великими борцами возрожденія; сильные неисчерпаемымъ творчествомъ, они способствовали созданію образовъ для идеаловъ, ставшихъ краеугольнымъ камнемъ всего нашего, современнаго образованія.

Русскіе живописцы-пенсіонеры Петра Великаго.

Статья П. Н. Петрова.

Наша археологія смѣшиваетъ живописца съ *иконописцемъ,* но едва ли въ этомъ случаѣ поступаетъ она справедливо. Иконопись во всѣ времена держалась ремесленныхъ пріемовъ, механическимъ путемъ получая рисунокъ, а въ прочихъ частяхъ исполненія не идя далѣе условнаго наложенія колеровъ на грунтъ. Искуство живописи не ограничивается этими узкими предѣлами. Хотя Чимабуэ, въ Италіи, началъ съ подражанія византійскимъ иконникамъ, однако въ послѣдствіи онъ ушелъ дальше ихъ, своимъ отступленіемъ отъ условной нормы и установленныхъ образцовъ, и обратился въ живописца, дающаго просторъ своей фантазіи. Отнимите у живописца свободу въ выборѣ сюжета и въ способѣ его обработки — и онъ будетъ ремесленникъ. Такими и представляются иконописцы. Они не учатся у природы, а въ своихъ произведеніяхъ, выдѣлывая безъ натуры тѣльныя части и *доличное* (орнаментъ на фонѣ), скорѣе удаляются отъ нея, чѣмъ приближаются къ ней. Отъ этого иконопись никогда и нигдѣ не двигалась впередъ, а стояла все на одномъ и томъ же уровнѣ, соблюдая вѣрность неизмѣннымъ условіямъ рутины. Отреченіе отъ условности въ пользу правды служитъ гранью, отъ которой въ церковной живописи начинается искуство. Явленія послѣдняго отмѣчаетъ исторія изящныхъ искуствъ, не имѣющая дѣла до ремесла.

Объяснивъ нашу точку зрѣнія, мы можемъ теперь приступить къ обзору явленій русскаго искуства не съ отдаленнѣйшихъ временъ, какъ дѣлаютъ другіе, включающіе въ исторію этого искуства вѣка господства иконописи и перечисляющіе ея исполнителей. Для искуства, какъ и для всякаго техническаго производства, требуется подготовка; но одной подготовки по части механики производства—а она только и нужна для ремесла иконописи—совершенно недостаточно для того, чтобы сдѣлаться художникомъ. Подготовка къ живописи должна непремѣнно начинаться съ изученія рисунка—съ пріученія глаза сколь возможно точнѣе схватывать образы природы, съ упражненія руки въ воспроизведеніи этихъ образовъ сколь возможно близко къ дѣйствительности. Поэтому, за исходный пунктъ своихъ наблюденій надъ ходомъ живописи въ Россіи мы должны принять *обученіе рисованью*, предшествующее пріученію къ кисти и краскамъ.

Само собою понятно, что доморощенные техники-иконописцы въ царской Москвѣ преподавали своимъ ученикамъ только то, чему были обучены сами, т. е. полученію рисунка чисто механическимъ способомъ, посредствомъ *припорошки*. Это производилось такимъ образомъ: на поверхность доски, покрытую сухою краскою, накладывался очеркъ, сдѣланный на прозрачной бумагѣ, и всѣ черты рисунка послѣдовательно нажимались, при чемъ по нимъ проводилось жесткимъ и тупымъ писаломъ. Во всѣхъ пунктахъ, гдѣ прикасался этотъ инструментъ, красочный порошокъ приставалъ къ доскѣ, и такимъ образомъ рисунокъ переходилъ на нее вполнѣ и очень скоро. Этотъ пріемъ назывался *переводомъ*—терминъ, служившій для обозначенія и самаго содержанія иконы. Отсюда видно, что на задачу иконописца смотрѣли лишь какъ на обязанность дѣлать копіи, и притомъ черта-въ-черту, по готовому рисунку. Все свое умѣнье иконописецъ могъ выказать только въ иллюминованіи изображеній по даннымъ чертамъ, въ большей или меньшей тщательности работы, возвышавшей ея цѣнность. Человѣкъ съ его личностью, съ его разумною волею и свободною мыслью, здѣсь, конечно, исчезалъ въ выполненіи чужаго сочиненія. Отъ продолжительнаго упражненія, иллюминаторъ очерковъ получалъ иногда большой навыкъ руки, а въ глазахъ стариннаго цѣнителя особенный вѣсъ имѣла только тонкость узора въ рисункѣ золотомъ, которымъ вообще стали обозначать свѣтъ. Искуство налагать на краски золото чертами, утонченными къ краямъ (гвенты), создало потомъ особую спеціальность *златописца*. Златописцы, дававшіе иконѣ окончательный видъ, съ теченіемъ времени получили важное значеніе, особенно тогда, когда желаніе превзойти другъ друга, стало побуждать

этихъ своего рода *отживщиковъ* [1]) пускаться на разные фокусы. Но высокоцѣнимое въ старину искуство налагать блескъ (отживка), равно какъ и нѣкоторый вкусъ въ орнаментаціи, но безъ самостоятельности рисунка, не могли возвысить иконописца до значенія живописца-художника. Достигнуть этого значенія, какъ мы уже сказали, онъ могъ только съ перемѣною старинной механической методы труда, восточно-греческо-византійскихъ пріемовъ на западно-европейскіе, въ которыхъ прежде всего выступали значеніе рисунка и развитіе глаза.

Первымъ учителемъ живописи по такимъ пріемамъ былъ въ Москвѣ голландскій художникъ Янъ *Детерсонъ*, нанятый на царскую службу для писанія портретовъ. Въ науку къ нему было отдано трое русскихъ. По пріѣздѣ въ Москву, Детерсонъ записался въ Посольскомъ Приказѣ въ іюлѣ 1643 г.; умеръ онъ на царской службѣ въ 1655 или 1656 г. Имена учениковъ Детерсона неизвѣстны, но мы знаемъ, что они умерли рано [2]). Детерсономъ были, вѣроятно, исполнены портреты царскаго семейства: самого царя Михаила Ѳедоровича, его супруги и сына-преемника, а также портреты ближайшихъ къ престолу сановниковъ. Какъ извѣстно, между царскими приближенными, бояре Никита Ивановичъ Романовъ, Борисъ Ивановичъ Морозовъ и Илья Даниловичъ Милославскій были любителями живописи; поэтому нельзя допустить, чтобы они не давали списывать съ себя портретовъ. Существуетъ же портретъ Никона со всѣми близкими къ нему людьми.

При царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ, и между служилыми людьми любовь къ портретной живописи, несомнѣнно, была значительно развита. Объ этомъ можно заключить изъ стараній, какія прилагались къ тому, чтобы, послѣ смерти Детерсона, найдти ему преемника. Вкусъ сохранять въ схожихъ портретахъ изображенія почему-либо дорогихъ людей привили польскимъ панамъ италіянцы еще въ XVI столѣтіи, а эпоха самозванцевъ ввела въ Москвѣ много польскихъ привычекъ и обычаевъ, и хотя, въ первое время по изгнаніи поляковъ, наклонность къ подражанію имъ скрывалась у вліятельныхъ московскихъ людей, изъ-за страха непріятностей со стороны рьяныхъ патріотовъ, однако къ концу царствованія Михаила Ѳедоровича подражаніе кое-чему польскому стало снова проявляться. При Алексѣѣ же Михайловичѣ, по присоединеніи къ его державѣ Малороссіи, гдѣ польскіе обычаи были въ полномъ ходу, пристрастіе къ нимъ сдѣлалось въ Москвѣ общимъ. Поэтому неудивительно, что на мѣсто Детерсона былъ принятъ въ службу при Оружейной Палатѣ смоленскій

[1]) *Отживка*, на техническимъ языкѣ русской иконописи, значитъ — *свѣтъ* или *блескъ*.

[2]) Забѣлинъ, Домашній бытъ русскихъ царей, Т. I, стр. 164.

шляхтичъ-проходимецъ Станиславъ *Лопуцкій*. Оказываясь почти не живописцемъ и умѣя только кое-что по части орнаментнаго и позолотнаго дѣла, т. е. будучи тѣмъ, что нѣмцы называли Laquirer, онъ однако смѣло выдавалъ себя за живописца. Въ его познаніяхъ было всего понемногу. Владѣя живописью орнаментовъ, онъ могъ, если угодно, изобразить въ уродливомъ видѣ и физіономію, намалевать звѣрька или цвѣты, причемъ прописать ихъ, какъ требовалось, золотомъ; если же прикажутъ, умѣлъ онъ также выкрасить не просто, а нѣсколькими колерами, стѣнку, расписать нарядно ружье или древко знамени, съ позолотою и подъ лакъ. Такому-то въ сущности недоучкѣ, но краснобаю, были отданы въ Москвѣ подъ руководство ученики для живописнаго письма, которое, какъ оказалось и какъ онъ самъ сознался впослѣдствіи, было ему незнакомо. Обнаружилось это тогда, когда датскимъ посланникомъ былъ привезенъ въ Москву изрядный живописецъ, фламандецъ Даніэль *Вухтерсъ* (въ 1667 г.). Ему были переданы ученики Лопуцкаго, не дѣлавшіе у него успѣховъ и относительно которыхъ новый наставникъ убѣдился, что они ничему не обучены. Заявивъ, что ихъ надо учить съ самаго начала, Вухтерсъ принялся занимать Дорофея *Ермолина* и Ивана *Безмина* рисованьемъ на глазъ. У обоихъ скоро появились умѣнье и смѣтливость, между тѣмъ какъ Лопуцкій, когда начальство не замѣчало ихъ успѣховъ, ссылался на ихъ непонятливость. Когда же открылась ложность показаній Станислава, окольничій Хитрово спросилъ его уже формальнымъ образомъ: зачѣмъ, взявшись, не училъ онъ учениковъ живописи? Какъ ни увертывался Лопуцкій, но подъ конецъ ему пришлось сознаться: «Не училъ... лица писать по живописному (какъ Вухтерсъ)... а и лицо пишутъ, только не по живописному... и золотятъ... и по золоту всякія притчи и травы расписываютъ».

Притчами въ то время назывались въ Москвѣ сцены обыденной жизни, а *травами*—узоры орнаментаціи, служившіе для украшенія не только внутреннихъ стѣнъ зданій, но и самыхъ фасадовъ. Понятно, что Лопуцкій, не умѣя самъ рисовать и съ грѣхомъ пополамъ понимая, какъ надо оттѣнять предметы, нѣсколько лѣтъ отводилъ глаза начальству тѣмъ, что заставлялъ учениковъ своихъ мазать притчи, т. е. писать, какъ попало, красками бытовыя сцены по гравюрамъ. Снимать же рисунокъ гравюръ онъ научилъ посредствомъ перевода, обычнаго у всѣхъ иконописцевъ. Этимъ способомъ ученики Лопуцкаго выполнили между прочимъ, въ 1666 г., одну сцену изъ «Тріумфовъ» императора Максимиліана, съ гравюры, давъ своему произведенію названіе: «Цысари римскіе на коняхъ».

Новый наставникъ Ермолина и Безмина, «нѣмецъ цысарскія земли Данило Вухтерсъ», началъ съ того, что заставилъ ихъ копировать также съ гравюръ, но уже не механически, а на глазъ, съ соблюденіемъ пропорцій. Выучились ли вполнѣ у Вухтерса Безминъ и Ермолинъ, дурно направленные своимъ первымъ наставникомъ, — вопросъ, который мы теперь не беремся разрѣшать, потому что не знаемъ ихъ произведеній; но въ документахъ встрѣчаются многія указанія на исполненныя ими работы. Такъ, въ 1669 г., еще состоя подъ руководствомъ Вухтерса, Безминъ написалъ «Образъ Товіи Милостиваго», а затѣмъ онъ изображалъ иконы на знаменахъ и писалъ, вмѣстѣ съ Ермолинымъ, притчи на изразцахъ для печей въ парадныхъ царскихъ свѣтлицахъ. Впрочемъ, обоихъ художниковъ называли *живописными мастерами*; Безминъ же, въ награду за свое искуство, пожалованъ былъ въ дворяне.

Былъ въ Москвѣ еще живописецъ, уже прямо орнаментистъ, Иванъ *Салтановъ*, армянинъ изъ Персіи, также получившій на царской службѣ дворянство.

Во второй половинѣ XVII и въ началѣ XVIII в. находилось въ Москвѣ немало и другихъ, менѣе славившихся техниковъ, отличавшихся отъ иконописцевъ прозваніемъ живописцевъ. Такъ живописцами назывались: Василій *Познанскій*, Кипріанъ *Умбрановскій*, Ерофей *Елина*, Лука *Смольяниновъ*, Семенъ *Лисицкій*, Борисъ *Давыдовъ*, Михайло *Чоглоковъ*, Алексѣй *Филипповъ*, Герасимъ *Костоусовъ*, Гаврила *Вельвовъ*, Михайло *Силиверстовъ*, Леонтій *Чулковъ*, Петръ *Топоровъ*, Григорій и Иванъ *Одольскіе*. Всѣ ли они учились въ Москвѣ, и у кого именно,— отвѣчать на это мы пока не можемъ, но знаемъ, что напримѣръ Одольскіе умѣли исправно рисовать и писать портреты съ натуры. Эти два брата и учили рисовать съ живой натуры въ школѣ при Типографіи раньше открытія Петромъ Великимъ Морской Академіи въ Петербургѣ. Такимъ образомъ, со второй половины XVII в. портретная живопись прочно принялась въ Москвѣ, что доказывается значительностью числа портретовъ, дошедшихъ до насъ отъ этого времени и изображающихъ иногда даже лицъ, не особенно высокопоставленныхъ. Между этими изображеніями встрѣчаются портреты царскихъ ключниковъ, стряпчихъ, дьяковъ, а также духовныхъ властей.

Въ портретахъ лицъ духовнаго званія глазъ знатока невольно распознаетъ иконописный пошибъ. Всего больше усматривается онъ въ расположеніи тѣней, которыя въ живописи лица̀ чаще всего бываютъ ограничены широкою чертою у носа, отъ бровей, перпендикулярно къ губамъ. Существованіе этихъ иконописныхъ, безцвѣтныхъ и сла-

быхъ поддѣлокъ подъ живопись, съ своей стороны, свидѣтельствуетъ о развившейся потребности въ портретахъ, перешедшихъ въ духовенство отъ высшаго общества.

Всѣ дѣти царя Алексѣя Михайловича были любителями портретовъ и заказывали изображать себя и другихъ портретнымъ живописцамъ. Труды послѣднихъ, болѣе или менѣе удачные, дошли до насъ въ гравюрахъ. Петръ I, идя во всемъ впереди своихъ братьевъ и сестеръ, занималъ портретами не только живописцевъ, пріѣзжавшихъ по собственному своему желанію въ Москву, но и держалъ при Дворѣ своемъ на постоянномъ жалованьи живописцевъ портретныхъ, историческихъ и пейзажныхъ, равно какъ и художниковъ, трудившихся надъ украшеніемъ дворцовъ, храмовъ и кораблей.

Тому, что живописцы пріѣзжали въ Москву по собственному желанію, искать работы,—можно указать слѣдующій примѣръ. Еще во время правленія царевны Софьи Алексѣевны, было дано разрѣшеніе пріѣхать въ Москву изъ Новгорода шведскому живописцу Вильгельму *Геку*. Онъ явился въ Посольскомъ Приказѣ 18 Марта 1687 года и на сдѣланные ему вопросы далъ слѣдующее показаніе: «родом онъ *свеянинъ* (шведъ), города Ниішканца, а художества живописнаго. И отецъ ево Іоанъ Гекъ былъ въ томъ городѣ живописецъ. А пріѣхалъ онъ Вилимъ к великимъ государемъ к Москвѣ, для живописнаго мастерства, на время. А выѣхалъ-де онъ из-за свейскаго рубежа въ великій Новгородъ въ нынѣшнемъ во ρчє (7195-мъ=1687-мъ году) генваря въ 9-й день».

Два мѣсяца, проведенные Гекомъ въ Новгородѣ по случаю посылки въ Москву запроса о разрѣшеніи пропустить его, онъ, вѣроятно, не сидѣлъ же безъ дѣла, явившись зашибать у русскихъ копѣйку своею кистью. Несомнѣнно, что онъ нашелъ занятіе и по пріѣздѣ въ столицу, потому что остался въ ней и черезъ три года выписалъ туда жену свою. Въ томъ же году онъ отпустилъ жену обратно въ чужіе края, но, вѣроятно, только на время, чтобы получить наслѣдство послѣ смерти отца ея. Самъ же онъ пробылъ въ Москвѣ безвыѣздно повидимому довольно долго, если только не принялъ русскаго подданства и не остался тутъ навсегда.

Подобно Геку, въ концѣ XVII вѣка, жилъ въ Москвѣ и кормился работою живописецъ *Грубе*, какъ надо полагать, швейцарецъ и близкій человѣкъ къ семейству Лефорта, съ племянниками котораго онъ и уѣхалъ впослѣдствіи на родину.

По отъѣздѣ Грубе, явился въ Москву путешествовавшій по разнымъ странамъ Европы и Азіи голландскій живописецъ Корнеліусъ

Брюейнъ, въ 1703 году писавшій въ Москвѣ портреты дочерей царя Ивана Алексѣевича и мать ихъ высочествъ, царицу Прасковью Ѳедоровну.

Искуствомъ Бруейна могъ плѣниться одаренный отъ природы воспріимчивостью и талантомъ пѣвчій-поповичъ *Никитинъ*, вхожій въ Кремлевскія палаты. Только что взявшись за кисть, онъ, вѣроятно, почувствовалъ сильную страсть къ живописи. Занимаясь же ею самоучкою, а именно писаніемъ съ натуры схожихъ портретовъ, Никитинъ значительно подвинулся въ искуствѣ впередъ и обратилъ на себя вниманіе Петра Великаго. Государь, выбравъ еще троихъ молодыхъ людей, выказавшихъ способность къ разнымъ отраслямъ искуства, послалъ ихъ и Никитина на свой царскій счетъ за границу учиться. Иванъ Никитинъ считался старшимъ между ними и назывался мастеромъ.

Эту посылку въ 1716 г. Петромъ первыхъ пенсіонеровъ за границу, съ цѣлью образовать изъ русскихъ настоящихъ художниковъ, слѣдуетъ, по нашему мнѣнію, считать началомъ дѣйствительно-художественной дѣятельности въ нашемъ отечествѣ. Русскіе люди, которые до той поры занимались живописью въ Москвѣ, образуясь самоучкою, или подъ руководствомъ плохихъ учителей, и пріобрѣтая отъ нихъ лишь немногое, весь свой вѣкъ оставались, разумѣется, полумастерами, и дѣятельность ихъ не можетъ входить въ исторію русскаго искуства.

Андрей Матвѣевъ.

Познакомившись съ дѣятельностью живописцевъ, развивавшихъ при Петрѣ I свой талантъ за границею—братьевъ Никитиныхъ и Андрея Матвѣева, мы можемъ сказать, что, подобно тому, какъ отправкою своихъ подданныхъ на службу и въ работу на верфяхъ Голландіи и Англіи, Обновитель Россіи образовалъ первыхъ русскихъ моряковъ, такъ же точно, посылкою въ ученье въ европейскія академіи художествъ, приготовилъ онъ для служенія искуству первыхъ талантливыхъ живописцевъ и архитекторовъ изъ природныхъ русскихъ.

Мы уже замѣтили выше, что въ 1716 г., при отправленіи Петра въ послѣднее его путешествіе по Европѣ, были посланы имъ для художественнаго образованія: Иванъ Никитинъ, Ѳедоръ Черкасовъ, Михаилъ Захаровъ и Романъ Никитинъ—въ Италію, а Андрей Матвѣевъ въ Нидерланды.

Судьба этихъ живописцевъ, царскихъ пенсіонеровъ, была неодинакова, и въ жизни ихъ многое остается для насъ пока еще темнымъ;

болѣе всего трудно привести въ извѣстность ихъ труды, первоначальную жизнь и даже самое происхожденіе.

Братья Никитины, какъ уже раскрыто нами теперь, были дѣти священника. И приходъ отца ихъ въ древней столицѣ, и составъ родни (хотя и не вполнѣ), и обстоятельства, имѣвшія вліяніе на прекращеніе ихъ художественной дѣятельности, и позднѣйшая судьба Никитиныхъ, — теперь для насъ, можемъ сказать, достаточно разъяснились. Относительно же Матвѣева и другихъ, мы, по совѣсти, не рѣшаемся сказать того же самаго.

Достоинство Петровскихъ пенсіонеровъ и таланты ихъ были, конечно, очень различны, какъ и научная ихъ подготовка. Ѳедоръ Черкасовъ, не проявившій и впослѣдствіи особаго дарованія, былъ изъ учениковъ Морской Школы и назначался для орнаментной живописи на корабляхъ. Впрочемъ онъ писалъ съ гравюръ и сюжеты церковные. Михаилъ Захаровъ, сынъ техника Оружейной Палаты, былъ также орнаментный живописецъ, позолотный и лакирный мастеръ. По возвращеніи своемъ изъ-за границы, онъ опредѣленъ на службу по Канцеляріи Строеній и умеръ рано, называясь подмастерьемъ и состоя помощникомъ у Андрея Матвѣева.

Вообще оба поименованныя лица въ трудахъ своихъ не представляютъ ничего особенно замѣчательнаго и не возбуждаютъ къ себѣ интереса въ изслѣдователяхъ.

Преимущественно передъ прочими достоинъ вниманія Андрей Матвѣевъ. Французскій живописецъ Каравакъ, не думая льстить, отозвался о немъ, что это «лучшій изъ всѣхъ выѣзжихъ русскихъ». На счетъ Матвѣева сложилось немало чисто фантастическихъ сказаній, въ которыхъ правда перемѣшана съ вымыслами, да и подлиннымъ фактамъ приданъ совершенно иной характеръ, чѣмъ они имѣли въ дѣйствительности. Таковъ разсказъ Н. В. Кукольника, извращающій истинныя обстоятельства жизни этого лица и роль его въ окружающей служебной средѣ. Приписывая Матвѣеву должность придворнаго живописца и называя его «гофмалеромъ», Кукольникъ представилъ читателямъ своей «Художественной Газеты» лишь плодъ чистой фантазіи, причемъ не далъ себѣ труда розыскать, что правда и что вздоръ, и чрезъ это сильно затруднилъ послѣдующихъ изслѣдователей.

Въ теченіе всего XVIII вѣка держался у насъ обычай отмѣчать на службѣ лицъ по имени, а изъ отчества дѣлать прозваніе, которое позднѣйшіе собиратели сказаній ошибочно принимали за фамилію. Это обстоятельство, при разысканіи свѣдѣній о томъ или другомъ лицѣ, составляетъ одно изъ величайшихъ затрудненій. Отчество, принятое

за фамилію, усиливаетъ почти до невозможности трудность попасть на слѣдъ подлиннаго происхожденія даннаго лица, вслѣдствіе значительнаго числа одноименныхъ прозваній и незнанія фамильнаго имени. Перепутываніе же годовъ, мѣстъ и лицъ въ анекдотическомъ разсказѣ, не одинъ разъ изукрашиваемомъ потомъ его передѣлывателями, въ свою очередь заставляетъ невольно отрицать и сами по себѣ возможные факты. Мы имѣемъ на это тѣмъ больше права, что эти факты, за утратою въ пересказѣ своей характеристичности, становятся общимъ мѣстомъ и расходятся въ точности подробностей съ обстоятельствами и общею обстановкою лица.

Между тѣмъ, кто не знаетъ, что неизвѣстное или сбивчивое способно сильно подстрекать любознательность изслѣдователя? Возбужденный каждою вновь найденною подробностью, подтверждающею добытый фактъ, онъ старается сколько-нибудь приподнять покровъ неизвѣстности и разсмотрѣть внимательнѣе, нѣтъ-ли еще какихъ-либо такихъ пунктовъ, схватясь за которые можно приблизиться къ разгадкѣ неизвѣстнаго и точнѣе установить главное положеніе. Такія побужденія, при извѣстномъ настроеніи, понятны, и они-то собственно служатъ для успѣха дѣла самымъ могущественнымъ рычагомъ, часто совершенно измѣняющимъ къ лучшему прежнее, безнадежное положеніе вопроса.

Мы пережили много такихъ положеній,—положеній, въ которыхъ предчувствуется очень близкое открытіе, но для его несомнѣнности не достаетъ только уясненія одного-двухъ обстоятельствъ, или не подыскивается фактическаго подтвержденія очень сильно ощущаемой связи между фактами. Въ обоихъ случаяхъ, при всей кажущейся логичности объясненій, составляемыхъ изслѣдователемъ, послѣднее слово все-таки приходится отсрочивать до дальнѣйшаго подтвержденія слагающагося рѣшенія вопроса хоть чѣмъ-либо еще. Въ такомъ точно положеніи находится въ настоящее время и рѣшеніе вопроса о томъ, кто былъ Андрей Матвѣевъ.

Существуютъ собственно два показанія, вслѣдствіе которыхъ лицо, извѣстное современникамъ подъ этимъ именемъ, представляется какъ бы не одною личностью.

Ректоръ живописи Императорской Академіи Художествъ, Иванъ Акимовичъ Акимовъ, со словъ сына Матвѣева, въ «Сѣверномъ Вѣстникѣ» за 1804 годъ, фамилію пенсіонера Петра I пишетъ *Матвѣевъ*. А Я. Я. Штелинъ, въ своихъ (впрочемъ страшно ошибочныхъ) анекдотахъ о Петрѣ Великомъ, составленныхъ за сорокъ лѣтъ до статьи Акимова, называетъ Петровскаго пенсіонера въ Голландіи Никитинымъ, въ

числѣ же прочихъ пенсіонеровъ-живописцевъ упоминаетъ о Матвѣевѣ, Александровѣ (вмѣсто Михаила Александровича), Захаровѣ, Васильѣ Василевскомъ и Иванѣ *Меркурьевѣ*, тогда какъ на службѣ Петра I было другое лицо, называвшееся не Иваномъ, а Андреемъ Меркульевымъ. Этотъ Меркульевъ, или Меркурьевъ по отечеству, носилъ фамилію *Поспѣловъ* и былъ иконописецъ, мастеръ своего дѣла. За границею онъ ни когда не былъ и не могъ быть туда посланнымъ, вопервыхъ потому, что иконопись, при условности своего характера, не нуждалась въ образцахъ западнаго искуства, которыми она и не можетъ пользоваться; вовторыхъ, посылать въ чужіе края Поспѣлова и Василевскаго было незачѣмъ. Извѣстно, что для совершенствованія въ искуствѣ подходящее время только молодость, періодъ сильнѣйшей тѣлесной и умственной дѣятельности, а Андрей Меркурьевъ Поспѣловъ былъ уже въ лѣтахъ преклонныхъ, когда Петръ I послалъ за границу Матвѣева, и учиться старику было уже поздно. Въ такихъ же лѣтахъ, вѣроятно, былъ и Василевскій; да въ добавокъ это былъ иконописецъ, а не живописецъ.

По свидѣтельству А. Богданова, на иконѣ «Симеонъ Богопріимецъ» въ церкви того же святаго (на углу Моховой, въ С.-Петербургѣ) имѣется подпись: Андрей Меркурьевъ; но это еще ничего не доказываетъ. Хотя работы въ означенной церкви и были отданы Андрею Матвѣеву, бывшему живописнымъ мастеромъ Канцеляріи Строеній при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ, однако эта икона могла быть написана и Поспѣловымъ, такъ какъ Матвѣевъ въ 1734 году далъ отзывъ, что четыре большіе образа пишутся *имъ и другими*. Гораздо важнѣе было бы, если бы нашлось подтвержденіе тому, что фамильное прозваніе Матвѣева было Меркурьевъ, какъ онъ названъ у Штелина, или, въ устной передѣлкѣ, Меркульевъ. Безъ сомнѣнія, всего легче для насъ допустить, что Штелинъ, не зная близко обстоятельствъ, о которыхъ пускался разсказывать лишь по слухамъ, положительно невѣрнымъ, ошибался и не позаботился самъ точнѣе разузнать то, о чемъ говорилъ.

Но человѣкъ, хоть десять разъ уличенный въ искаженіи именъ и фамилій, можетъ быть правъ и точенъ въ одинадцатомъ случаѣ. Поэтому, отвергать его показанія безъ строгаго дознанія о сдѣланной имъ ошибкѣ не позволяетъ намъ добросовѣстное отношеніе къ дѣлу, дающее, при выводѣ заключеній, перевѣсъ свидѣтельству только фактовъ.

Не вѣрить Штелину даетъ намъ право его неточность, бросающаяся въ глаза особенно въ приводимыхъ имъ именахъ художниковъ въ „Очеркѣ исторіи художествъ въ Россіи“, которымъ пользовался Фіо-

рилло. У него мы читаемъ: Захарестъ и Сацеровъ — вмѣсто Захаровъ, Ціаркоровъ — вмѣсто Черкасовъ, Иванъ Меркурьевъ — вмѣсто Иванъ Никитинъ, Земгоффъ — вмѣсто Земцовъ, Емуковъ — вмѣсто Еляковъ. Однако у Штелина встрѣчаются также и точныя замѣчанія и указанія на вѣрные факты. Съ своей стороны, Акимовъ, основываясь на словахъ сына Матвѣева, Василья Андреевича, выдаетъ за дѣйствительность то, чего не бывало, подрывая чрезъ то вѣру въ точность и другихъ своихъ показаній. Обстоятельства посылки Матвѣева за границу разсказаны Акимовымъ положительно невѣрно; у Штелина же, въ его анекдотахъ, эти обстоятельства изложены точнѣе, но отнесены не къ Матвѣеву, а къ Никитину. Возьмемъ для примѣра первое указаніе на Софійскій соборъ въ Новгородѣ, какъ на мѣсто, гдѣ Петръ Великій будто-бы увидѣлъ во время обѣдни мальчика рисующимъ его портретъ. Обративъ на него свое вниманіе, царь, по окончаніи службы, призвалъ его, будто-бы, къ себѣ и, распросивъ его, понялъ, что это — талантъ, и далъ средства ему развиться. Это сказаніе прежде всего представляется намъ, въ изложенной формѣ, фактомъ небывалымъ. Во время, ближайшее къ году посылки А. Матвѣева за границу, Петръ не посѣщалъ Новгорода, а въ тѣ годы, когда онъ бывалъ тамъ, Матвѣевъ, по расчету лѣтъ, сдѣланному его сыномъ, былъ еще такъ молодъ, что никоимъ образомъ не могъ рисовать. Стало быть, или государь открылъ талантъ въ будущемъ живописцѣ не въ Новѣгородѣ, или лицо, признавшее въ мальчикѣ аритистическія способности, было не Петръ Великій. Такой выводъ подрываетъ всякое довѣріе къ разсказу Акимова, потому что, если самый случай, при которомъ царь замѣтилъ рисовальщика, — не правда, то можно-ли ручаться, что въ разсказѣ и все дальнѣйшее не выдумка?

Между тѣмъ Матвѣевъ существовалъ и дѣйствовалъ; онъ прожилъ долгое время, въ качествѣ пенсіонера Петра Великаго, а можетъ быть и Екатерины I, въ Амстердамѣ и Антверпенѣ, вернулся въ Петербургъ при Петрѣ II и жилъ здѣсь еще двѣнадцать лѣтъ, состоя на службѣ въ Канцеляріи Строеній. Въ этомъ удостовѣряютъ документы, въ которыхъ есть сверхъ того нѣсколько подробностей, придающихъ настоящую цѣну и характеръ указываемымъ ими фактамъ. У Акимова неправильно означено даже время возвращенія художника въ Россію, а годъ его смерти вовсе не показанъ, за неизвѣстностью этого года для В. Матвѣева. Приводя въ извѣстность все это, мы можемъ теперь сказать, что объ Андреѣ Матвѣевѣ знаемъ больше, чѣмъ его собственный сынъ.

Мы знаемъ больше и Штелина, не смотря на то, что онъ, преуве-

личивая свое достоинство, называлъ себя директоромъ Академіи Художествъ при Академіи Наукъ. Занимая должность, сближавшую его съ академическими техниками и художниками, онъ не сообщаетъ однако ничего особеннаго даже о тѣхъ изъ ихъ числа, которые могли быть ему хорошо извѣстны, и нерѣдко приводитъ о нихъ невѣрныя свѣдѣнія. Поэтому еще легче было ему надѣлать ошибокъ въ тѣхъ случаяхъ, когда шла рѣчь о лицахъ ему незнакомыхъ, дѣйствовавшихъ раньше него. Оттого-то онъ и искажаетъ настоящія имена и фамиліи въ небывалыя: Захарестъ, Сацеровъ, Иванъ Меркурьевъ, Земгоффъ, Ціаркоровъ. Принявъ Никитина за Матвѣева, единственнаго посланнаго въ Нидерланды пенсіонера при Петрѣ Великомъ, онъ, какъ мы видѣли, включилъ въ число царскихъ пенсіонеровъ еще Василевскаго, иконописца, товарища Андрея Меркурьевича Поспѣлова, и создалъ изъ него никогда несуществовавшаго художника-живописца.

Что Штелинъ не понималъ красотъ формы и колорита, не смотря на свою оффиціальную роль при Императрицѣ Елизаветѣ, лучше всего доказывается тѣмъ, что онъ постоянно смѣшиваетъ иконописцевъ съ живописцами. „Директоръ художественнаго департамента при Академіи Наукъ“ дѣлаетъ постоянно промахи и при оцѣнкѣ портретной живописи, хваля то, что не заслуживаетъ похвалы, и на оборотъ, порицая то, что ея достойно.

Столь низкая степень его художественныхъ познаній даетъ намъ поводъ предполагать съ его стороны индифферентность ко всѣмъ отраслямъ искуства. Она простирается у него до того, что, въ другомъ мѣстѣ своихъ анекдотовъ, онъ говоритъ, что Матвѣевъ и Никитинъ посланы были въ Голландію для изученія живописи, Земцовъ и Еропкинъ въ Италію для архитектуры, Башмаковъ и другіе для каменнаго мастерства. На самомъ же дѣлѣ, Земцовъ былъ только въ Швеціи, для найма мастеровъ въ Ревель, къ постройкѣ Екатеринентали, Никитинъ же былъ сначала въ Италіи и Франціи, а затѣмъ развѣ только проѣхалъ чрезъ Голландію. При такой невнимательности человѣка къ неинтересовавшему его дѣлу, можно ли требовать точности отъ его показаній?

Убѣдившись, что такое требованіе было бы напрасно, изслѣдователь пускается самъ на поиски и старается разъяснить вопросъ точнымъ и согласнымъ съ частными фактами образомъ. Поиски, разумѣется, начинаются съ того, что въ чужихъ свидѣтельствахъ поражаетъ явною неправдоподобностью. Такъ было и съ нами. Прошло много лѣтъ въ розысканіяхъ, и для насъ выяснилось многое, чего мы прежде и не подозрѣвали; но Матвѣевъ-Меркурьевъ все еще стоялъ попе-

рекъ дороги, вмѣстѣ съ рядомъ неразрѣшенныхъ о немъ вопросовъ. Эти вопросы вызывали лишь грусть о недѣйствительности мѣръ, употребленныхъ для ихъ объясненія.

Теперь, какъ кажется, мы попали на путь, ведущій къ полному разъясненію нашихъ сомнѣній, къ примиренію и соглашенію разногласій. Однако мы должны оговориться, что заключенія свои мы не выдаемъ за непреложную истину, а считаемъ лишь весьма вѣроятными.

Вотъ что̀ пока мы можемъ предложить читателямъ въ замѣнъ разногласныхъ, ни на чемъ не основанныхъ свѣдѣній о Матвѣевѣ, пенсіонерѣ Петра Великаго въ Антверпенѣ.

Никто не станетъ спорить, что это лицо—новгородскаго происхожденія, такъ какъ единственное, вѣрное въ главныхъ своихъ чертахъ извѣстіе о немъ прямо указываетъ на Новгородъ, какъ на мѣсто, гдѣ оно родилось и провело первые годы своей юности. Матвѣевъ, по свидѣтельству его сына, переданному Акимовымъ, родился въ августѣ 1704 г. и былъ изъ дворянъ [1]).

Въ спискахъ чиновныхъ лицъ Новгорода мы нашли Матвѣя Петрова, приказнаго въ дворцовыхъ волостяхъ. Подобную должность рѣдко занимали люди недворянскаго рода, нѣсколько поколѣній котораго, служили предъ тѣмъ въ видныхъ должностяхъ. Большинство новгородскихъ дворянъ было изъ митрополичьихъ служителей.

Должность прикащика въ новгородскихъ дворцовыхъ волостяхъ была видною, особенно въ началѣ XVIII столѣтія, когда сѣверная война обратила Новгородъ въ важный административный центръ, и когда поставка провіанта и фуража для войска падали одинаково на всякія населенныя имѣнія—дворянскія, духовныхъ властей, монастырскія и дворцовыя. Съ переселеніемъ своимъ въ Петербургъ, Петръ I сдѣлался въ новой столицѣ какъ-бы помѣщикомъ, которому, для его домашняго обихода, подвозилось все нужное изъ ближайшихъ мѣстъ, чаще всего изъ новгородскихъ волостей. Поэтому приказнымъ новгородскаго дворца, при выполненіи различныхъ требованій, приходилось нерѣдко являться ко двору и незамѣтно заводить знакомства между его служителями, особенно же знакомиться съ ключниками и интендантами. Безъ сомнѣнія, эти знакомства помогли Петру Матвѣеву, какъ это намъ теперь извѣстно, пристроить ко двору для прислуги дочь свою, Катерину Матвѣеву. Дѣвушка, носившая это имя, была при Екатеринѣ I и сопровождала ее въ путешествіи по Европѣ въ 1716—1717 гг., а затѣмъ сдѣлалась нянькою Императора Петра II.

---

[1]) Если бы А. Матвѣевъ былъ не изъ дворянъ, то сына его, Василья Андреевича, при Императрицѣ Елизаветѣ не зачислили бы въ коллегіи юнкера при Сенатѣ.

Что молодая дѣвушка изъ дворянскаго сословія попала на такую роль въ царскій домъ—въ томъ нѣтъ ничего удивительнаго; напротивъ того, поступленіе дворянокъ въ придворную прислугу составляло въ ту пору обычное явленіе. Приказные люди всѣми силами старались пристроивать своихъ родныхъ въ комнаты царицы или царевны. Это достигалось не вдругъ и не легко, но попасть въ число женской прислуги къ царевнамъ и царевичамъ было возможно при имѣніи даже небольшаго знакомства и не особенно вліятельной рекомендаціи, лишь бы само рекомендованное лицо съумѣло понравиться.

Находя Катерину Матвѣеву въ числѣ прислуги Екатерины I въ 1716—1717 гг. и потомъ въ нянькахъ у Петра II, по кончинѣ котораго она, подобно другимъ женщинамъ, служившимъ сыну (а можетъ быть, вмѣстѣ съ тѣмъ и дочери) царевича Алексѣя Петровича, получила пенсію, — мы видимъ предъ собою два пути для объясненія того, какъ эта дѣвушка попала ко двору.

Попала она туда или въ числѣ другихъ лицъ, набранныхъ частью изъ дворянскихъ семействъ Новгорода при первомъ составленіи штата для царской подруги въ 1710 г. при переселеніи послѣдней въ Петербургъ (какъ то было съ Марѳою Андреевною Шепелевой, впослѣдствіи графиней Шуваловой, взятой ко двору даже съ братомъ), или же она была принята въ домъ царевича Алексѣя въ 1713 г., когда онъ, живя въ Новгородѣ, набиралъ для своей супруги русскихъ, въ дополненіе къ штату ея нѣмецкой прислуги. Очень возможно, что Петръ Матвѣевъ, въ 1713 г., въ бытность царевича въ Новгородѣ, часто требовался къ его высочеству и исполнялъ его порученія по поводу срочной заготовки лѣсу, который былъ нужнымъ и для постройки новаго мазанковаго дворца на Литейной сторонѣ въ Петербургѣ, когда было рѣшено, что наслѣдникъ престола и его супруга останутся въ Петербургѣ. При томъ же, если Андрей Матвѣевъ, какъ говорилъ его сынъ Акимову, происходилъ изъ дворянъ, то къ нему должны были быть примѣнены установленныя Высочайшими указами 1714 и 1715 гг. правила о явкѣ юношества на смотръ съ 12-ти лѣтняго возраста. Такой смотръ для дворянскихъ дѣтей изъ окрестныхъ провинцій былъ произведенъ Петромъ I въ Петербургѣ въ сентябрѣ 1715 г., по случаю открытія Морской Академіи. На этомъ смотру, среди тысячи подростковъ, долженъ былъ предстать предъ лицо прозорливаго монарха и А. Матвѣевъ. Не тогда ли, будучи привезенъ въ Петербургъ и оставленъ, можетъ быть, у интенданта П. И. Мошкова (въ разсказѣ Штелина превратившагося въ царскіе секретари), юноша былъ застигнутъ за рисованіемъ Государемъ, вошедшимъ въ домъ Мошкова безъ

хозяина? Или не вздумалось ли мальчику, на самомъ смотру, когда онъ шелъ въ ряду своихъ сверстниковъ, попробовать занести на бумагу черты Монарха? Въ томъ и другомъ случаѣ, могла рѣшиться будущая судьба юноши: вѣдь всего два мѣсяца отдѣляютъ смотръ дворянъ въ Петербургѣ отъ времени отправки Матвѣева за границу. На это обстоятельство будущимъ историкамъ русскаго искуства слѣдуетъ обратить серіозное вниманіе.

А. Матвѣевъ отправился за границу въ свитѣ Екатерины I, — вѣроятно потому, что его сестра просила государыню взять его съ собою, а не отправлять съ другими царскими пенсіонерами, назначенными въ Италію и Голландію. Впослѣдствіи, уже по восшествіи Екатерины на престолъ, Матвѣевъ, находясь въ Антверпенѣ, обратился къ ней съ прошеніемъ продлить его пребываніе въ чужихъ краяхъ еще на нѣсколько времени, на что и послѣдовало высочайшее соизволеніе, вмѣстѣ съ согласіемъ на дальнѣйшій отпускъ ему пенсіи. Это обстоятельство также должно имѣть значеніе въ глазахъ изслѣдователя, какъ ясно указывающее на то, что молодой художникъ пользовался особымъ благоволеніемъ и покровительствомъ Императрицы.

Къ просьбѣ своей Матвѣевъ приложилъ, для милостиваго воззрѣнія Ея Величества, портретъ и эскизъ, вѣроятно, аллегорическаго содержанія, съ дѣтскими обнаженными фигурами, которыя художникъ и потомъ умѣлъ хорошо устанавливать и писать въ своихъ композиціяхъ. Акимовъ говоритъ, что работы Матвѣева находились, между прочимъ, въ Царскомъ Селѣ. Оно, какъ извѣстно, было первоначально отстроено Екатериною I и составляло, при жизни Петра Великаго, ея любимую лѣтнюю резиденцію. Елизавета Петровна, получивъ это единственное подстоличное имѣніе въ наслѣдство отъ матери, жила въ немъ постоянно до самаго вступленія своего на престолъ, въ началѣ сохранивъ тамъ все комнатное убранство въ томъ видѣ, какъ оно было при матери. Работы Матвѣева скорѣе всего могли попасть въ Царское Село при Екатеринѣ, въ первую пору по возвращеніи художника изъ Антверпена (лѣтомъ 1727 г.).

Съ этого времени мы имѣемъ уже точныя извѣстія о жизни и дѣятельности Матвѣева. Но прежде чѣмъ разсказать относящіеся сюда немногіе факты, позволимъ себѣ остановить вниманіе читателей нашихъ на нѣкоторыхъ подробностяхъ, относящихся, по видимому, до предковъ нашего живописца.

Въ Зеленецкой пустынѣ С.-Петербургской епархіи, въ числѣ древностей, достойныхъ вниманія, есть печатное напрестольное евангеліе московскаго изданія 1648 г. На заглавномъ листѣ его находится над-

Крестьянскія дѣвочки въ лѣсу

(Рисунокъ І. И. Порзухина.)

пись, скорописью: «175 (1667) года іюня въ 29 день сіе Евангеліе напрестольное.... далъ въ вѣчное сокровище, въ церковь во имя Нерукотвореннаго Святаго Образа, что въ Великомъ Новѣгородѣ, на Софійской сторонѣ, въ меньшомъ городѣ (т. е. въ Софійскомъ Дѣтинцѣ), по концѣ Добрыни улицы, подъячій Петръ Меркурьевъ, для поминки душъ своихъ родителей: рабовъ Божіихъ Меркурія, въ иноцѣхъ Макарія, схимонахини Зиновіи, Агафіи, Мароы, Артемія, Стефаниды, Прокопія младенца» (слѣдуютъ еще 10 другихъ именъ младенцевъ). Надпись кончается припискою, сдѣланною другою рукою: «И послѣ сего даянія Петръ умре и нынѣ вѣчно за сіе даяніе поминать Петра, во иноцѣхъ Паисія, схимонаха».

По поводу этой надписи замѣтимъ, вопервыхъ, что у дворянъ было въ обычаѣ подъ старость, или предъ смертью, постригаться въ монахи; вовторыхъ, что въ Софійскомъ Дѣтинцѣ жили люди, близкіе къ новгородскому владыкѣ по своей службѣ, преимущественно же подъячіе митрополитскаго казеннаго приказа. И церковь Нерукотвореннаго образа Спаса въ XVII в. считала въ своемъ приходѣ больше всего софійскихъ, т. е. митрополитскихъ, дворянъ. Настолько состоятельными, чтобы жертвовать въ приходъ напрестольныя евангелія на поминъ родственниковъ, могли быть только немногіе между этими прихожанами. Поэтому сдѣланный Петромъ Меркурьевымъ церковный вкладъ самъ по себѣ свидѣтельствуетъ о томъ, что это лицо было дворянскаго рода и занимало видную должность.

Промежутокъ времени между датою первой части вышеприведенной надписи и годомъ рожденія Андрея Матвѣева равняется, по счету его сына, 37-ми, а по его собственнымъ показаніямъ, въ исповѣдныхъ книгахъ,—35-ти годамъ.

Отецъ художника, Матвѣй Петровъ, приказный новгородскаго дворцоваго приказа, могъ попасть на эту должность изъ митрополитскихъ людей съ перечисленіемъ митрополитскихъ волостей въ дворцовое вѣдомство.

Коль скоро на Екатерину Матвѣеву мы станемъ смотрѣть, какъ на сестру А. Матвѣева, то увидимъ, что отецъ ихъ обоихъ является на сцену въ началѣ XVIII столѣтія. И если считать, что была какая нибудь причина, почему Штелинъ называетъ Петровскаго живописца-пенсіонера, новгородскаго уроженца (по показанію сына этого художника), Меркурьевымъ, то она должна заключаться въ происхожденіи его по прямой линіи отъ нѣкоего Меркурія. Штелинъ, слышавъ фамилію, смѣшалъ ее съ отчествомъ.

Если это такъ, то Матвѣя Петровича, отца живописца, не слѣ-

дуетъ ли считать сыномъ вкладчика Зеленецкаго евангелія, Петра Меркурьева? Тогда исчезли-бы всѣ кажущіяся противорѣчія и неясности, и пенсіонеръ Петра Великаго получилъ бы въ исторіи нашего искуства настоящее свое имя — *Андрей Матвѣевичъ Меркурьевъ*, или *Меркульевъ*.

Впрочемъ, мы не выдаемъ изложеннаго здѣсь за окончательное рѣшеніе вопроса о томъ, какъ дѣйствительно назывался нашъ художникъ, а только выставляемъ это на видъ, для дальнѣйшихъ розысковъ.

Высказавъ это, разсмотримъ теперь, что добыто относительно А. Матвѣева нами самыми, и что гласитъ намъ о немъ печать.

Акимовъ, въ концѣ статьи своей, напечатанной въ «Сѣверномъ Вѣстникѣ» (стр. 214), пишетъ о Матвѣевѣ со словъ его сына: «Онъ былъ изъ дворянъ; родился въ 1704 г., въ августѣ мѣсяцѣ; на пятнадцатомъ году отправленъ былъ въ чужіе края; возвратился въ Россію въ 1732 г., т. е. черезъ 12 лѣтъ, уже во время царствованія Императрицы Анны Іоанновны.

Всѣ цифры этого показанія расходятся съ подлинными данными, найденными нами въ несомнѣнно-точныхъ источникахъ.

Матвѣевъ былъ отправленъ за границу при обозѣ царицы въ январѣ 1716 г. Если принять за время его рожденія августъ 1704 г., то окажется, что при отъѣздѣ въ чужіе края ему шелъ не пятнадцатый, а лишь двѣнадцатый годъ. Стало быть—что-либо одно: или Матвѣевъ родился не въ 1704 г., а въ 1701 г., или уѣхалъ онъ въ чужіе края не на пятнадцатомъ году жизни, а на двѣнадцатомъ. Пробылъ онъ за границей не двѣнадцать лѣтъ, а одиннадцать, такъ какъ вернулся въ Петербургъ лѣтомъ 1727 г., и не при Аннѣ Іоанновнѣ, а при Петрѣ II. Тогда же онъ и поступилъ на службу въ Канцелярію Строеній.

Коль скоро мы допустимъ, держась показанія очевидно самого А. Матвѣева, что онъ «на пятнадцатомъ году отправленъ былъ въ чужіе края», то 1701 г., какъ годъ его рожденія, окажется въ согласіи съ метрическою запискою объ его кончинѣ, послѣдовавшей 23 апрѣля 1739 г., въ тридцати-семилѣтнемъ возрастѣ. Поэтому мы готовы признать, что Матвѣевъ родился въ августѣ 1701 г., но не 1704 г., Это подтверждается еще и тѣмъ, что тридцать-восемь лѣтъ должно было ему исполниться въ августѣ 1739 г., и онъ не дожилъ до этого срока только четырехъ мѣсяцевъ. Этого мало: есть возможность опредѣлить съ нѣкоторою вѣроятностью самый день, когда родился художникъ, если взять въ соображеніе до сей поры еще неисчезнувшій, а въ XVIII вѣкѣ общераспространенный обычай нарекать новорожденнымъ имена тѣхъ святыхъ, память которыхъ празднуется въ день явленія ихъ на свѣтъ.

Такимъ образомъ мы полагаемъ, что А. Матвѣевъ родился 19 августа, потому что подъ этимъ числомъ въ святцахъ значится имя св. Андрея Стратилата, а въ добавокъ день этотъ — памятный въ Новгородѣ, какъ храмовой праздникъ въ приходѣ, гдѣ жили чиновные люди дворцоваго вѣдомства, близъ дворца Іоанна Грознаго, на Торговой сторонѣ.

Высказавъ эту догадку, не остановимся на ней и двинемся далѣе въ сличеніи двухъ печатныхъ редакцій одного и того же свидѣтельства, т. е. показаній Акимова и Штелина, которыя въ сущности происходятъ изъ одного и того же источника. Есть еще статья о Матвѣевѣ, въ «Художественной Газетѣ» за 1838 г., подъ заглавіемъ: «Русскіе художники при Петрѣ I. Гофъ-малеръ Матвѣевъ». Эта статья, принадлежащая перу Н. В. Кукольника, не только безполезна для нашей цѣли, но и просто негодна. Это—плодъ досужей фантазіи человѣка, мало знакомаго съ исторіею вообще, и еще меньше имѣвшаго въ ту пору свѣдѣній о художникахъ. Авторъ ея, основываясь лишь на Акимовѣ, разукрасилъ извѣстный анекдотъ о Матвѣевѣ ложными подробностями собственнаго изобрѣтенія. Самая обстановка анекдота вышла у него невыдерживающею критики. Какъ мы уже сказали, Матвѣевъ отправленъ въ Голландію не въ 1719 г.; но если и принять эту невѣрную цифру, то все-таки мѣстомъ дѣйствія сцены, вслѣдствіе которой состоялась его посылка туда, никакъ не могъ быть Софійскій соборъ въ Новгородѣ. Посѣщеніе собора Петромъ Великимъ въ 1718 г.—небылица. Возвращаясь изъ Москвы весною этого года, царь проѣхалъ чрезъ Новгородъ ночью, а Матвѣевъ въ это время уже два года какъ былъ за границей. Его отецъ, будучи приказнымъ, отнюдь не участвовалъ въ Шведскомъ походѣ и не терялъ руки въ бою. Онъ не могъ по своему усмотрѣнію выбрать для сына карьеру, потому что она назначалась юношамъ не по произволу ихъ родителей, а по волѣ Государя, на обязательныхъ для всѣхъ дворянскихъ смотрахъ.

Въ концѣ своего фантастическаго разсказа, Кукольникъ выдаетъ свое незнаніе, говоря, что Матвѣевъ «въ Голландію... отправленъ *вмѣстѣ* съ Никитинымъ, Захаровымъ, Василевскимъ, *Меркурьевымъ*, Земцовымъ и Еропкинымъ, въ *разное* однако же, по всѣмъ вѣроятностямъ, время». Этого набора словъ достаточно, чтобы судить объ издателѣ «Художественной Газеты» и авторѣ «Очерка исторіи искуствъ въ Россіи», слывшаго въ свое время большимъ знатокомъ дѣла.

Отважность Кукольника простирается до того, что онъ, расписывая пребываніе Матвѣева за границей, но не зная, гдѣ именно онъ былъ тамъ, увѣряетъ своихъ читателей, что пенсіонеръ Петра I

«вскорѣ снискалъ уваженіе даже учителей, какъ счастливый ихъ *соперникъ*». Акимовъ выражается проще: Матвѣевъ, по его словамъ, «образовавшись въ Голландіи въ портретной живописи, сдѣлался знаменитымъ художникомъ того времени и достойнымъ всякаго уваженія по своимъ дарованіямъ; *но у кого учился — не извѣстно*».

Со своей стороны мы можемъ, на основаніи произведенныхъ нами розысканій, сказать слѣдующее, въ дополненіе къ тому, что уже было нами объяснено.

День пріѣзда Матвѣева изъ-за границы намъ положительно извѣстенъ; это—7 августа 1727 г. Уже 27 октября того года, Луи Каравакъ, главный мастеръ живописи по вѣдомству Канцеляріи Строеній, подалъ въ нее рапортъ о Матвѣевѣ (за № 2168), вслѣдствіе котораго опредѣлено: возвратившемуся художнику «Его Императорскаго Величества жалованья учинить окладъ въ 200 рублей». Въ означенномъ рапортѣ Каравакъ доносилъ начальству, что, согласно данному ему ордеру, онъ «свидѣтельствовалъ знаніе и искуство» Матвѣева. На этомъ экзаменѣ, послѣднему задано было сочинить эскизъ на тэму: «Изведеніе апостола Петра изъ темницы», и по эскизу, въ мастерской Каравака, исполнить картину. Когда это произведеніе было окончено, Каравакъ призналъ его написаннымъ «не худо», но при этомъ сдѣлалъ замѣчаніе, что Матвѣевъ «имѣетъ больше силы въ краскахъ, нежели въ рисункѣ». Не видно однако, писалъ ли Матвѣевъ у Каравака съ натуры, и всего вѣроятнѣе предполагать, что для выполненія означенной картины съ эскиза ему вовсе дано не было натуры. Поэтому на приговоръ о несовершенствѣ въ картинѣ рисунка, со стороны Каравака, который самъ не отличался правильностью рисунка, мы должны смотрѣть, какъ на неумѣстную придирчивость. Послѣ картины, Каравакъ заставилъ Матвѣева «написать персону съ натураля, которая пришлась сходна». И въ этомъ отзывѣ какъ-бы слышится нежеланіе француза признать достоинство русскаго, какъ слѣдуетъ, по совѣсти. Если нашлась натура для портретной работы, то почему не предоставилъ Каравакъ экзаменуемому возможности пользоваться также натурою при исполненіи картины по эскизу, имъ не забракованному? Не ясно ли, что это было сдѣлано съ цѣлью имѣть возможность найдти какой либо порокъ въ колористѣ, легко писавшемъ съ натуры? Самъ Каравакъ, какъ видно изъ его работъ, былъ колористъ далеко не важный, и за его портретами нельзя признать ни особыхъ достоинствъ, ни выразительности. Будучи слабымъ по части живописи портретовъ (что не мѣшало ему занимать должность перваго историческаго и портретнаго живописца при дворѣ Анны Іоанновны), Кара-

вакъ однако отозвался о Матвѣевѣ, что «въ персонахъ лутчи ево искуство, нежели во історіяхъ; і потому онъ, Матвѣевъ, угоден лутчи другихъ россійскихъ живописцевъ быть въ службѣ Его Императорскаго Величества. Понеже пишетъ как истори такъ і персоны, и імѣетъ къ тому не малую охоту і прилежность». Въ концѣ концовъ, аттестація Каравака,—при всемъ его нежеланіи сказать что-либо лишнее, такое, что по расчетамъ могло бы оказаться невыгоднымъ для него самого,—вышла однако такова, что лучшей и трудно было бы русскому человѣку желать въ то время отъ иностранца. У француза были свои причины быть сдержаннымъ въ приговорѣ о русскомъ живописцѣ. Главная изъ нихъ состояла, конечно, въ желаніи умалить его репутацію, ослабить его значеніе и чрезъ-то отстранить возможность соперничества съ его стороны; съ другой стороны, то же самое чувство самосохраненія заставляло Каравака и не хулить Матвѣева, такъ какъ онъ зналъ, что у этого послѣдняго есть большая поддержка при дворѣ, хотя и не въ высшихъ его сферахъ. Рѣзкій приговоръ могъ поднять ропотъ и обвиненіе въ пристрастіи; Матвѣева могли позвать ко двору и дать ему заказъ, при исполненіи котораго представился бы ему случай блистательно выказать свое искуство по части колорита и ловкость письма. Тогда само собою могло бы явиться сравненіе француза съ русскимъ, невыгодное для перваго, и Матвѣевъ получилъ бы перевѣсъ въ глазахъ отрока-Императора и не по лѣтамъ умной сестры его. Помѣстивъ же Матвѣева мастеромъ въ Канцелярію Строеній, съ отзывомъ о немъ достаточно-благопріятнымъ и убѣдительнымъ для тамошняго начальства, Каравакъ на неопредѣленное время отводилъ отъ себя грозу невыгоднаго сравненія. Онъ могъ такимъ образомъ даже оказывать устраняемому сопернику и нѣкоторое покровительство—начальственное, разумѣется. Это покровительство и выразилось на самомъ дѣлѣ, въ ходатайствѣ передъ Сенатомъ о выдачѣ Матвѣеву «награжденія, противъ его братьи, выѣзжихъ изъ иностранныхъ государствъ».

Петръ Великій, для поощренія русскихъ, посланныхъ имъ въ ученье за границу, положилъ выдавать награды тѣмъ изъ нихъ, которые на экзаменѣ, по возвращеніи на родину, докажутъ свои успѣхи. Установлено это было собственно для моряковъ; но многіе пункты морскаго регламента примѣнялись, какъ въ то время, такъ и впослѣдствіи, ко всякаго рода службѣ. Просьба о выдачѣ награды шла неиначе, какъ по начальству, а потому Каравакъ направилъ ходатайство о награжденіи Матвѣева, какъ слѣдовало, изъ Канцеляріи Строеній, въ прото-

колѣ которой 21 декабря 1727 г. записано по этому поводу «внести донесеніе въ высокій Сенатъ».

Получивъ эту награду вѣроятно не раньше, какъ чрезъ годъ, Матвѣевъ въ 1729 г. справилъ свою свадьбу. Чрезъ женитьбу онъ, по видимому, вступилъ въ родство съ нѣсколькими техниками Канцеляріи Строеній, а это упрочило его положеніе тамъ. Вѣдь не только въ Россіи и не исключительно въ старину поддержка людей съ вѣсомъ, по мѣсту служенія, считалась даже для людей съ талантомъ самымъ дѣйствительнымъ средствомъ для того, чтобы получить ходъ; но пословица: «рука руку моетъ и обѣ чисты бываютъ» никогда не оправдывалась такъ на дѣлѣ, какъ въ XVIII столѣтіи, въ которомъ все вращалось на фамильныхъ и дружескихъ связяхъ, на поддержкѣ сослуживцевъ, свойственниковъ, родныхъ по жены.

А. Матвѣевъ женился на дочери дяди впослѣдствіи извѣстнаго синодскаго живописца и учителя Левицкаго Алексѣя Петровича Антропова, Иринѣ Степановнѣ. Старшая сестра ея, Стефанида, была за архитекторомъ Канцеляріи Строеній Алексѣемъ Петровичемъ Евлашевымъ, а младшая, Акулина, за Иваномъ Ѳедоровичемъ Ѳедоровымъ, также архитекторскимъ гезелемъ въ томъ же вѣдомствѣ, гдѣ тесть Матвѣева, Степанъ Антропонъ, былъ кузнечнымъ мастеромъ. Ирина Степановна, если судить по показаніямъ исповѣдныхъ росписей, была моложе своего мужа на 12-ть лѣтъ (род. 1713 или 1714 г.), такъ что раньше 1729 г. бракъ ея не могъ состояться, а въ 1730 или 1731 г. у Матвѣева уже родился старшій сынъ, Иванъ.

Еще до женитьбы, и во всякомъ случаѣ на первыхъ порахъ по возвращеніи изъ чужихъ краевъ, Матвѣевъ подрядился украсить живописью куполъ и внутреннія стѣны отдѣлывавшагося тогда каменнаго Петропавловскаго собора въ С.-Петербургской крѣпости.

Отдѣлка собора занимала много рукъ и тянулась довольно долго— по крайней мѣрѣ не менѣе пяти лѣтъ (1726—1731). По предположенію его строителя, живописныхъ работъ должно было быть произведено немало, сверхъ иконописныхъ въ иконостасѣ. Иконостасъ же представлялъ, для своего времени, верхъ совершенства въ отношеніи самой рѣзьбы изъ дерева. Надъ нимъ работали отличнѣйшіе рѣщики и позолотчики по шаблонамъ Заруднаго. Когда иконостасъ былъ привезенъ изъ Москвы, въ 1726 г., цейхъ-директору Аврамову поручено было относительно изготовленія образовъ для него договориться съ иконописцами, пользовавшимися репутаціею наилучшихъ мастеровъ. Какъ первый изъ первыхъ былъ призванъ Андрей Меркурьевичъ Поспѣловъ. Онъ запросилъ съ Аврамова 4000 руб. за 41 образъ,

причемъ требовалъ вызвать на помощь себѣ изъ Москвы пятерыхъ лучшихъ иконописцевъ: Филиппа Протопопова, Василья Василевскаго. Василья Слѣпохина, Аѳанасія Злобина и Михайлу Чижова. Требованіе Поспѣлова было исполнено, и онъ, съ пятью товарищами, уже писалъ для иконостаса иконописные образа, когда прибылъ въ Петербургъ изъ Антверпена Матвѣевъ. На новый вызовъ художниковъ, въ 1728 г., для живописи въ куполѣ и подъ сводами собора, въ числѣ желающихъ участвовать въ ней явился и новопріѣзжій.

Изъ осьми купольныхъ картинъ (въ 7 ф. 7 дюйм. высоты и 5 фут. и 2 дюйм. шир. кажд.), Матвѣевъ взялся исполнить двѣ самъ. Сюжетами ихъ были сцены Новаго Завѣта: «Вознесеніе Господне» и «Осязаніе ребръ воскресшаго Господа св. апостоломъ Ѳомою»; за написаніе ихъ по утвержденнымъ эскизамъ назначено по 40 рублей за картину. Кромѣ того, Матвѣевъ, въ компаніи съ живописцемъ при Мануфактуръ-Коллегіи Дмитріевымъ Соловьевымъ и синодальнымъ мастеромъ Иваномъ Одольскимъ, взялся написать въ куполѣ, въ 16 мѣстахъ (въ 8-ми по одному поясному изображенію, а въ другихъ 8-ми по два) всего 24 фигуры пророковъ и праотцевъ, «съ каждой персоны по 11 руб., всего же за 264 рубля». Каравакъ согласился уволить художника на время исполненія этого заказа отъ всѣхъ казенныхъ работъ, но съ тѣмъ, чтобы ему не шло и положенное за нихъ жалованіе. Выдача ему жалованія изъ Конторы Строеній была прекращена съ 28 сентября 1728 г., слѣдовательно съ этого дня приступилъ онъ къ подрядной работѣ. Окончилъ онъ ее меньше чѣмъ въ полгода, и получилъ за нее 170 руб., сверхъ 100 рублей, выданныхъ ему впередъ, въ видѣ задатка, т. е. болѣе значительную сумму, чѣмъ предполагалось въ началѣ. Изъ этого можно заключить, что онъ, кромѣ «Вознесенія» и «Невѣрія ап. Ѳомы», написалъ еще двѣ сцены изъ Новаго Завѣта, и не 8, а 10 полуфигуръ. Въ настоящее время, послѣ двукратной переписки первоначальной живописи въ соборѣ, трудно, даже сличеніемъ находящихся тутъ изображеній съ извѣстными произведеніями Матвѣева, опредѣлить, какія именно изъ этихъ изображеній принадлежатъ его кисти. Развѣ только счастливый случай поможетъ разъяснить этотъ вопросъ.

Вскорѣ по окончаніи въ 1729 г. работъ своихъ въ Петропавловскомъ соборѣ, Матвѣевъ былъ вытребованъ въ Москву по случаю приготовленій къ коронаціи Императрицы Анны Іоанновны. Любитель русскаго искуства, цейхъ-директоръ Михайло Петровичъ Аврамовъ, по видимому, въ началѣ покровительствовалъ какъ Ивану Никитину, такъ и Матвѣеву, жившему съ нимъ въ Петербургѣ по сосѣдству, въ

Большой Посадской улицѣ. Съ Матвѣевымъ не только были знакомы, но и водили также хлѣбъ-соль архитекторы Земцовъ, Еропкинъ и даже Я. Шумахеръ, и оттого, при выборѣ художниковъ для живописи въ возводимыхъ ими постройкахъ, они отдавали ему преимущество. Весьма вѣроятно также, что въ 1728 и слѣдующихъ годахъ были сняты имъ, и притомъ не одинъ разъ, портреты Миниха, Трезини и другихъ, лицъ, имѣвшихъ силу и власть въ Петербургѣ, равно какъ и самого гофъ-интенданта Кормедона. Это можно заключить изъ того, что, если мы прослѣдимъ живописныя работы за расматриваемое время, всюду встрѣтимъ имя Матвѣева, какъ исполнителя этихъ работъ, съ вознагражденіемъ независимо отъ постояннаго оклада его жалованія. Это гласитъ о благосклонности къ нему начальства, а она въ ту пору всего легче пріобрѣталась презентами. Матвѣевъ могъ не скупиться на нихъ: если судить по экзамену, произведенному Каравакомъ, нашъ живописецъ вывезъ изъ Антверпена умѣнье быстро и вмѣстѣ съ тѣмъ сильно и схоже писать съ натуры портреты, и написать портретъ—въ то время, надо замѣтить, цѣнившійся очень дорого—ему было чрезвычайно легко. Онъ, вѣроятно, и дѣлалъ безвозмездно портреты для нужныхъ людей; такая услужливость художника сглаживала предъ нимъ всякія преткновенія на служебномъ поприщѣ, которое ограничивалось для него его собственною мастерскою, такъ какъ его не понуждали работать въ казенныхъ мастерскихъ, или на улицѣ, у мѣста постройки, для которой назначались его произведенія. Вообще Матвѣеву, не какъ другимъ, дѣлалось всякое снисхожденіе: заказы отдавались ему на домъ, его не таскали на работы и не вызывали для полученія ордеровъ, нестрого относились къ нему въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ не исполнялъ заказа къ сроку, не подвергали его штрафамъ, выговорамъ и другимъ болѣе чувствительнымъ взысканіямъ, въ ту пору обычнымъ и повсемѣстнымъ. Зная эти обстоятельства труловой жизни нашего художника, мы готовы признать, что итогъ всего имъ написаннаго очень значителенъ. Если же изъ этого итога извѣстно намъ теперь лишь немногое, то винить въ томъ мы должны беззаботность и невниманіе нашихъ предковъ, ихъ равнодушіе ко всему, что выходило изъ колеи обыденной жизни. Таковы всѣ полуобразованные люди, у которыхъ любознательность не развита настолько, чтобы они записывали все, возбуждающее ихъ вниманіе, съ цѣлью подѣлиться потомъ своими замѣчаніями и наблюденіями съ другими. Хотя, со временъ Петра I, нѣкоторые изъ русскихъ стали вести дневники свои, отчасти сохранившіеся для потомства, однако скудность свѣдѣній, находимыхъ въ подобныхъ поденныхъ запискахъ, свидѣтельствуетъ объ

ограниченности кругозора ихъ авторовъ, даже и такихъ, которые были сановниками. Придворные случаи и пожалованія, торжества и церемоніи, семейныя приращенія и утраты—вотъ и все, чѣмъ наполнялся въ первой половинѣ XVIII вѣка дневникъ русскаго человѣка, слывшаго даже умнымъ и образованнымъ. До того, чтобы серіозно интересоваться искуствомъ и слѣдить за его явленіями, не доросли у насъ и долго спустя самые художники, не заботившіеся сохранять память не только о чужихъ трудахъ, но и о своихъ собственныхъ, или объ обстоятельствахъ своей жизни.

Подписывать свои произведенія не всегда удавалось нашимъ тогдашнимъ живописцамъ, между тѣмъ какъ иконописцы дѣлали это почти постоянно, причемъ иногда обозначали также имя закащика, время исполненія заказа и названіе церкви, для которой онъ назначался. Благодаря этому обстоятельству, мы, за эпоху Московскаго строя общественной и государственной жизни Россіи, насчитываемъ не одну сотню иконописцевъ; о живописцахъ же и ихъ произведеніяхъ не имѣемъ почти никакихъ свѣдѣній. Однако трудно ручаться, чтобы они не вели сами перечней своимъ работамъ, потому что имъ было необходимо записывать заказы, за которые деньги уплачивались рѣдко разомъ, по окончаніи труда, а чаще всего выдавались по частямъ. Сложные же труды, требовавшіе продолжительнаго времени для своего выполненія, не могли быть предпринимаемы иначе, какъ съ задаткомъ, съ выдачею необходимой суммы на заготовленіе холста, досокъ, красокъ и т. п. и съ уплатою стоимости отдѣльныхъ частей работы по мѣрѣ ихъ сдачи закащику. Такимъ образомъ, по здравому смыслу, нельзя допустить, чтобы живописцы обходились безъ расчетныхъ записей при большихъ работахъ, въ родѣ подряда Матвѣева по живописи въ Петропавловскомъ соборѣ. Но если бы послѣ смерти Матвѣева и остались подобные счеты, по которымъ легко было бы составить списокъ его произведеніямъ, эти счеты отнюдь не дошли бы до насъ. Они, пожалуй, и сохранились бы у его вдовы, но только до окончанія денежныхъ дѣлъ мужа и сдачи его работъ, а не долѣе.

Уже сынъ художника лишь неопредѣленно указывалъ, что произведенія его отца должны находиться, кромѣ Петропавловскаго собора, въ Царскомъ Селѣ и въ придворной церкви—вѣроятно у Срѣтенія Господня, въ Зимнемъ Дворцѣ, которая была отдѣлана при Аннѣ Іоанновнѣ, во время служенія Матвѣева въ Канцеляріи Строеній. Его кисти, вѣроятно, принадлежали также образа въ первоначальномъ храмѣ Рождества Богородицы, вмѣсто котораго заложенъ по волѣ Павла I и достроенъ при Александрѣ I нынѣшній Казанскій соборъ.

Архитекторомъ означенной церкви былъ М. Г. Земцовъ, которому принадлежатъ также проектъ и возведеніе церкви св. Симеона Богопріимца и Анны Пророчицы на Моховой. Эта церковь, а равно и храмъ Рождества Богородицы, воздвигнуты по обѣту Императрицы Анны Іоанновны, поручившей ихъ постройку и всю отдѣлку Канцеляріи Строеній, при которой, какъ уже было нами говорено, Матвѣевъ состоялъ мастеромъ живописнаго дѣла. Благодаря этому обстоятельству и тому содѣйствію, какимъ художникъ пользовался со стороны вліятельныхъ лицъ при удовлетвореніи своихъ просьбъ, Матвѣеву было передаваемо всякое дѣло по его спеціальности, которое онъ желалъ взять на себя. За него ему бывало назначаемо особое вознагражденіе въ достаточномъ количествѣ, вѣроятно согласно смѣтамъ, предварительно отобраннымъ строителями у самого художника; иногда случалось, что это вознагражденіе потомъ увеличивалось противъ смѣты, въ тѣхъ случаяхъ, когда работа, по отзыву Матвѣева, оказывалась болѣе трудною и продолжительною, или когда матеріалы покупались имъ по болѣе высокой цѣнѣ, чѣмъ предполагалось по смѣтѣ.

Такъ по крайней мѣрѣ было въ 1732 г., при устройствѣ тріумфальныхъ воротъ для въѣзда въ Петербургъ Императрицы Анны Іоанновны. Каждыя изъ трехъ воротъ, сооруженныхъ по этому случаю, были въ нѣсколькихъ мѣстахъ украшены живописью, выполненною, конечно, декоративно, но масляною краскою. Эта живопись заключалась въ орнаментахъ, аллегорическихъ сюжетахъ (пейзажахъ), священныхъ изображеніяхъ (цѣлыхъ фигурахъ святыхъ и архангеловъ) и портретахъ Императрицы. По такому портрету было помѣщено надъ среднимъ пролетомъ каждыхъ воротъ. Хотя ворота строились различными вѣдомствами (Синодомъ, Адмиралтействъ-Коллегіею и Канцеляріею Строеній) по смѣтамъ ихъ архитекторовъ, однако портреты Государыни были всѣ три написаны Матвѣевымъ. Можно думать, что и все прочее живописное убранство воротъ было поручено ему же, и онъ уже отъ себя передалъ его по частямъ другимъ техникамъ, хорошо зная, что и кому придется сподручнѣе.

Первыя ворота находились передъ въѣздомъ въ тогдашній Петербургъ, а именно противъ нынѣшняго Троицкаго переулка, поперекъ Большой проспективной дороги (нынѣшняго Невскаго проспекта). Отъ сосѣдства съ Аничковымъ мостомъ, они получили названіе *Аничковскихъ*. Они стояли потомъ лѣтъ двадцать, не смотря на то, что построены были лишь какъ декорація и далеко не прочно. Послѣ торжественнаго въѣзда Императрицы, ихъ не велѣно ломать, и пришлось постоянно поддерживать. Построены они были по проекту архитектора

Якова Шумахера, служившаго въ артиллерійскомъ вѣдомствѣ и въ Академіи наукъ, въ которой братъ его, І. Д. Шумахеръ, былъ совѣтникомъ.

Аничковскія ворота своею формою нѣсколько напоминали существующія донынѣ Красныя ворота въ Москвѣ. Выкрашены они были однако не въ красный, а въ голубой цвѣтъ, и обильно покрыты позолотою, по рѣзьбѣ и вгладь. Надъ среднею аркою помѣщалась большая картина, принадлежавшая кисти Матвѣева и изображавшая Императрицу Анну во весь ростъ, въ коронѣ и порфирѣ, со скипетромъ и державою въ рукахъ. На фонѣ были написаны алыя занавѣски, и между ними, позади фигуры Императрицы, виднѣлось небо, Петропавловская крѣпость съ ея шпилемъ и Нева. Эта картина обозначала явленіе Государыни въ Петербургъ. Для руководства и всѣми прочими живописными работами для воротъ, по требованію Шумахера, подписанному Минихомъ, былъ взятъ изъ Канцеляріи Строеній «мастеръ Андрей Матвѣевъ». Исполненіе этихъ работъ по его рисунку было передано вольнымъ мастерамъ, а его ученикамъ поручено «золоченіе малыхъ и большихъ эмблемовъ», писанныхъ красками на спирту по золотому полю. Кромѣ портрета, въ пролетѣ воротъ «по стѣнамъ» находились двѣ картины, а на плафонѣ третья, исполненная живописцами Канцеляріи Строеній Ѳедоромъ Черкасовымъ (плафонъ), Васильемъ Игнатьевымъ и іеромонахомъ Александроневской лавры Іоною. За каждую картину было назначено поровну, по 15-ти рубл., и лучшею изъ нихъ вышла картина Іоны, который до монашества былъ священникомъ въ Москвѣ, назывался Иванъ Михайловъ и еще въ 1709 г. участвовалъ въ работахъ по украшенію тріумфальныхъ воротъ по случаю торжественнаго въѣзда Петра I въ Москву послѣ Полтавской побѣды.

Въ библіотекѣ Академіи наукъ хранится эскизъ картины Матвѣева, попавшій туда, конечно, вслѣдствіе того, что она заказана была архитекторомъ Я. Шумахеромъ. Аллегорія, введенная въ ея композицію, равно какъ и декоративный ея характеръ, ясно указываютъ на то, что этотъ рисунокъ служилъ лишь проектомъ, представленнымъ на утвержденіе. Тѣмъ не менѣе, онъ даетъ возможность довольно точно судить о вкусѣ художника и о характерѣ его творчества, отзывающагося пріемами фламандской школы.

Какъ мы уже сообщили, Акимовъ, повторяя слова сына Матвѣева, говоритъ, что наставникъ этого художника въ Голландіи неизвѣстенъ; однако намъ, повидимому, удалось поднять покровъ этой неизвѣстности.

По прибытіи своемъ въ Голландію въ свитѣ царицы Екатерины, Матвѣевъ былъ отданъ въ ученье къ знаменитому портрети-

сту Карелю де-Мору (старшему), написавшему въ Амстердамѣ портретъ Петра Великаго, а на дачѣ Христофора Брандта «Петербургъ», въ бытность царя въ отсутствіи, исполнявшаго портретъ его супруги. Во время сеансовъ для этого портрета, Государыня предложила де-Мору взять подъ свое руководство даровитаго русскаго юношу, который и былъ оставленъ у голландскаго мастера. Относя ученье въ Голландіи ошибочно къ Никитину, Штелинъ свидѣтельствуетъ, что петровскій пенсіонеръ былъ помѣщенъ въ Амстердамѣ *къ лучшему живописцу на шесть лѣтъ*. Это показаніе мы можемъ принять, но съ оговоркою, что тутъ надо разумѣть не Никитина, а Матвѣева. Такимъ образомъ опредѣлится время, проведенное послѣднимъ у перваго его учителя. Сами же мы знаемъ, что въ послѣднее время своего пенсіонерства, по крайней мѣрѣ въ 1725 г., Матвѣевъ жилъ въ Антверпенѣ и проходилъ курсъ въ тамошней Академіи художествъ. Ректоромъ ея въ ту пору былъ живописецъ Класъ фанъ-Схоръ, уже старецъ въ бытность Матвѣева въ этомъ заведеніи. Схоръ былъ десятью годами моложе К. де-Мора, и такъ же, какъ и онъ, имѣлъ своею спеціальностью портретную живопись, но вмѣстѣ съ тѣмъ слылъ мастеромъ и по декоративной живописи, отличаясь сочностью кисти и пріятностью колорита. Подъ его руководствомъ Матвѣевъ, вѣроятно, и довершилъ свое образованіе, начатое у Мора. Слѣдуя кое въ чемъ Мору, а также Схору, Матвѣевъ составилъ себѣ смѣлую манеру, отразившуюся въ портретѣ, который, по свидѣтельству сына художника, изображаетъ его отца и мать. Составъ красокъ въ этомъ произведеніи напоминаетъ работы Схалькена, которому К. де-Моръ, умершій въ 1738 г., на 82 году отъ рожденія, подражалъ въ послѣдніе годы своей жизни.

Матвѣевъ поступилъ къ этому мастеру, когда ему шелъ уже 62-й годъ. Но преклонный возрастъ не мѣшалъ старцу трудиться съ большею любовью къ искуству, не проявлять слабости кисти или дисгармоніи и пестроты красокъ, что нерѣдко случается подъ старость со многими живописцами, особенно съ такими, которые въ цвѣтущіе свои годы отличаются силою колорита. Что касается до Схора, то онъ, сынъ антверпенскаго обойщика и ковроваго мастера, въ началѣ принялся за кисть лишь для изготовленія оригиналовъ для обойной фабрики, и уже пристрастившись къ живописи, серіозно изучалъ анатомію и рисунокъ. Замашка писать оригиналы для ковровъ сохранилась въ немъ до глубокой старости, и когда дѣло шло о декоративной живописи, ширина кисти составляла его силу. Будучи достаточно свѣдущъ въ анатоміи, Схоръ умѣлъ и любилъ писать нагія части человѣческаго тѣла, причемъ сообщалъ имъ сильный рельефъ. Онъ оставилъ

послѣ себя множество съ легкостью и пріятнымъ колеромъ написанныхъ нимфъ и дѣтей-геніевъ, помѣщенныхъ въ пейзажахъ или среди цвѣтовъ, всегда красиво расположенныхъ и вкусно исполненыхъ. По всей вѣроятности, и Матвѣевъ былъ силенъ по этой части, что подтверждается, пожалуй, и его картиною въ галлереѣ графа Строганова: «Аллегорическое представленіе живописи».

Видное здѣсь вообще невстрѣчаемое у русскихъ изящество композиціи, при умѣньи вводить въ нее, гдѣ слѣдуетъ, декорацію въ тогдашнемъ модномъ вкусѣ, въ особенности способствовали установиться уваженію, какимъ Матвѣевъ пользовался во времена Императрицы Анны. Отъ того-то архитекторы сами требовали его содѣйствія для украшенія тріумфальныхъ воротъ, въ которыхъ, какъ сказано выше, эмблемы и вся орнаментная живопись предоставлялась совершенно на его усмотрѣніе и отвѣтственность. Въ результатѣ этого произвола получался для художника полный успѣхъ и благодарность высшаго начальства.

Способность примѣнять свой живописный талантъ къ архитектурно-декоративнымъ цѣлямъ, уступчивость характера, уживчивость, готовность дѣлать съ своей стороны все возможное въ угоду другимъ— эти свойства Матвѣева, какъ русскаго человѣка, много значили въ эпоху господства у насъ нѣмцевъ. Одиннадцатилѣтнее пребываніе въ чужихъ краяхъ сдѣлало его искреннимъ приверженцемъ Запада. Поэтому онъ, не такъ какъ прочіе его собратья, былъ въ большомъ ходу у нѣмцевъ-архитекторовъ, какъ исполнитель всякихъ живописныхъ работъ. Можно даже сказать, что нѣмцы-архитекторы смотрѣли на него не какъ на русскаго, а какъ на своего брата, иностранца, и съ готовностью помогали ему въ нужныхъ случаяхъ. Съ своимъ непосредственнымъ начальникомъ, Каравакомъ, и съ нѣмцами онъ могъ свободно объясняться на ихъ языкахъ, безъ помощи переводчиковъ; даже латынь была ему знакома. Долгое пребываніе въ Голландіи и Фландріи, гдѣ живописцы никогда не чуждались науки и ученыхъ, сдѣлало изъ Матвѣева пріятнаго и, по тому времени, образованнаго человѣка, а это, вмѣстѣ съ покладливостью его характера, доставило ему общую любовь.

Трудился онъ неутомимо, зарабатывая значительныя, по тому времени, деньги и обставивъ себя въ служебномъ отношеніи такъ, что ему не было помѣхи ни брать заказы, ни проводить все время у себя въ мастерской. Какова ни была бы работа, онъ исполнялъ ее въ своей квартирѣ, въ собственномъ домѣ, находившемся на Петербургской сторонѣ, въ Б. Посадской улицѣ, въ приходѣ Николая Чудотворца; тутъ же занимались съ нимъ и его ученики. Между тѣмъ, по тогдашнимъ суровымъ порядкамъ, отъ другихъ постоянно требовалось, чтобы они

являлись для казенной работы въ казенныя мастерскія. Словомъ, никто изъ русскихъ не находился въ такомъ благопріятномъ положеніи, какъ Матвѣевъ, и никому не дѣлалось такого снисхожденія, какъ ему.

Объ исключительныхъ условіяхъ, окружавшихъ нашего живописца, свидѣтельствуютъ, какъ мы видѣли, медленность, съ какою исполнялись образа для Симеоновской церкви, выдача ему впередъ платы за нихъ и пребываніе ихъ цѣлые годы неоконченными въ его мастерской,— тогда какъ другіе художники работали въ самой церкви и строго подчинялись заключеннымъ съ ними договорамъ и заведеннымъ порядкамъ.

Въ виду того, что еще въ 1734 г., съ 1 января по 24 апрѣля, при Матвѣевѣ находился вытребованный по его желанію изъ вѣдомства С.-Петербургской крѣпостной канцеляріи живописецъ Леонтій Ѳедоровъ «у написанія святыхъ иконъ въ предѣлы (при ц, св. Симеона) архангела Михаила и св. Ефрема Сирина»,—трудно повѣрить, чтобы Матвѣевъ могъ продержать эти образа у себя до самой своей смерти, и чтобы могли спустить ему такое замедленіе въ исполненіи заказа; а между тѣмъ, это было именно такъ, и документальное свидѣтельство не оставляетъ въ томъ ни малѣйшаго сомнѣнія.

Истощенный работою—не казенною, очевидно, такъ медленно подвигавшеюся, а частною, за особое вознагражденіе—Матвѣевъ умеръ въ чахоткѣ, тридцати семи лѣтъ отъ роду, какъ показано въ метрической записи, 23 апрѣля 1739 г.

Его кончина напомнила кому слѣдовало, что не всѣ образа Симеоновской церкви сданы художникомъ, тогда какъ деньги за нихъ уже давно получены имъ сполна, и всѣ счеты по этой работѣ покончены. Что образа не всѣ сданы и что это было извѣстно начальству, доказывается ордеромъ, даннымъ помощникамъ Матвѣева, Захарову и Кобыльскому, «сдѣлать опись готовыхъ и неготовыхъ образовъ въ Симеоновскую церковь въ мастерской Андрея Матвѣева». Самой этой описи мы не отыскали, потому что дѣла Канцеляріи Строеній уничтожены при закрытіи Гофъ-интендантской Конторы; ордеръ же былъ прописанъ въ протоколѣ означенной Канцеляріи. Порученіе написать образа въ ц. св. Симеона Матвѣевъ получилъ въ 1733 г., причемъ для ихъ исполненія приданы были ему въ помощь два ученика: Василій Морозовъ и Иванъ Моченой. Въ 1734 г., какъ мы видѣли, вытребованъ былъ для той же цѣли живописецъ Ѳедоръ Леонтьевъ, уже раньше работавшій съ Матвѣевымъ въ Петропавловскомъ соборѣ.

Сверхъ поименованныхъ нами художниковъ—Моченаго, Кобыльскаго и Морозова, у Матвѣева учились поступившіе въ его школу въ одиннадцатилѣтнемъ возрастѣ (въ 1727 г.) и вышедшіе потомъ недур-

ными живописцами Андрей Васильевичъ Ярошевскій, Иванъ Ивановичъ Скородумовъ (отецъ знаменитаго гравера) и Ѳедоръ Аргуновъ. Старше ихъ шестью годами были ученики Матвѣева: Павелъ Игнатьевичъ и Михаилъ Ивановичъ Бѣляковъ. Всѣ они, по смерти наставника, были произведены въ подмастерья по Канцеляріи Строеній и сохранили благодарную память о немъ.

Чрезъ И. И. Скородумова познакомился съ сыномъ А. Матвѣева ректоръ живописи И. Акимовъ, составившій для печати хотя и связное, но краткое и не совсѣмъ точное извѣстіе о славившемся въ свое время художникѣ. Неточность того, что сынъ передалъ объ отцѣ Акимову, станетъ понятна, если мы скажемъ, что В. А. Матвѣевъ родился 12 апрѣля 1736 г. и слѣдовательно былъ всего трехъ лѣтъ, когда лишился родителя, и что воспитывался онъ у отчима. Женѣ А. Матвѣева, Иринѣ Степановнѣ, при смерти мужа, было 25 лѣтъ. Не смотря на то, что при ней осталось трое дѣтей, она вскорѣ вторично вышла замужъ, за вдоваго также человѣка, петербургскаго купца, Василья Ивановича Тургенева.

Тургеневъ расчитывалъ сдѣлать выгодную для себя аферу женитьбою на богатой вдовѣ, которая и дѣйствительно передала ему состояніе своихъ дѣтей отъ перваго мужа. Такимъ образомъ А. М. Матвѣевъ, истощавшій себя трудомъ для обезпеченія семьи, сгубилъ себя понапрасну, безвременно отнятый у искуства и друзей своихъ.

Едва ли не боязнь набросить тѣнь на память матери, пожертвовавшей счастьемъ дѣтей и собственнымъ покоемъ для брака съ неоцѣнившимъ этой жертвы человѣкомъ, побуждала В. А. Матвѣева быть скупымъ при передачѣ Акимову подробностей объ отцѣ своемъ и объ его дѣятельности, о матери же не дѣлать и помину.

Василій Андреевичъ воспитывался въ академической гимназіи, куда, повидимому, былъ опредѣленъ при Императрицѣ Елизаветѣ Петровнѣ стараніями своей тетки, бывшей няньки Петра II, и потомъ 17 лѣтъ отъ роду, какъ дворянинъ, былъ зачисленъ въ коллегіи-юнкерà. Продолжая потомъ службу при Сенатѣ, онъ достигъ до чина статскаго совѣтника. Какъ единственное воспоминаніе о родителяхъ и наслѣдство послѣ нихъ, онъ хранилъ писанный его отцомъ, но неоконченный портретъ отца и матери. Не задолго до своей смерти, въ 1808 г., онъ принесъ этотъ портретъ въ даръ Академіи художествъ съ цѣлью сохранить въ ней память о своемъ отцѣ. Умеръ онъ 25 октября 1811 г., а меньше чѣмъ чрезъ годъ послѣ него (28 мая 1812 г.) скончалась и дочь его, Анна Васильевна, родившаяся 4 сентября 1780 г. и бывщая замужемъ за коллежскимъ совѣтникомъ Петромъ Степановичемъ Солод-

ченковымъ. Ея сестра и братъ умерли, кажется, еще раньше, точно также, какъ и ихъ мать, жена Василья Андреевича. Отъ Солодченковой въ Академію поступило еще одно произведеніе А. Матвѣева— писанный съ натуры этюдъ головы Императрицы Анны Іоанновны, отличающійся несходствомъ съ изображеніями этой Государыни, дошедшими до насъ въ гравюрахъ. Но кому неизвѣстно, что на этихъ портретахъ она прикрашена, въ ущербъ сходству? Между тѣмъ этюдъ Матвѣева, по своей оригинальности и сильной передачѣ характера, заставляетъ предполагать въ немъ большое сходство. Сердитое и непріятное выраженіе представленнаго на немъ лица, быть можетъ, дѣйствительно лежало въ чертахъ взыскательной и гнѣвной, хотя и умной и распорядительной дочери царя Ивана Алексѣевича. Въ ея оффиціальныхъ портретахъ, художники избѣгали добиваться такого сходства, при которомъ оставался бы хоть самый слабый намекъ на сердитое выраженіе, вслѣдствіе чего такого рода портретъ кисти Матвѣева, находящійся въ Синодѣ, лишенъ всякаго выраженія. На этюдѣ же, исполненномъ съ натуры, настоящее выраженіе лица должно было проявиться.

Вотъ пока все, что мы считали нужнымъ сказать о произведеніяхъ живописи, считающихся несомнѣнными работами Матвѣева. Какимъ образомъ его картина, помѣченная 1725 годомъ и присланная имъ, въ бытность еще царскимъ пенсіонеромъ, изъ Антверпена при письмѣ къ Императрицѣ Екатеринѣ I, попала въ коллекцію графа Строгонова,— намъ не удалось узнать. П. П. Свиньинъ, въ своемъ «Русскомъ Музеумѣ», приписываетъ кисти нашего художника двѣ картины; но сказать о нихъ что-либо мы не имѣемъ возможности, такъ какъ неизвѣстно, куда онѣ скрылись послѣ Свиньина. Позволимъ себѣ только замѣтить, что сюжетъ одной изъ этихъ картинъ: «Петръ Великій на смертномъ одрѣ», едва ли могъ придти въ голову Матвѣеву при тогдашнемъ направленіи общественнаго вкуса. Что же касается до другой картины: «Венера и Амуръ», то сюжетъ ея вполнѣ соотвѣтствовалъ направленію и вкусу фанъ-Схора и могъ быть трактованъ Матвѣевымъ еще въ то время, когда онъ занимался въ мастерской этого живописца.

Относительно синодскаго портрета императрицы Анны Іоанновны, мы можемъ догадываться, что онъ былъ заказанъ Матвѣеву послѣ 1732 г., и полагаемъ, что если бы явилась возможность сличить другіе портреты этой Государыни, разсѣянные въ разныхъ коллекціяхъ, то можно было бы, по сходству съ синодскимъ, представляющимъ разность отъ типа портретовъ Каравака, распознать тѣ портреты, которые дѣйствительно принадлежатъ Матвѣеву. Между прочимъ, пор-

третъ Императрицы Анны для Перваго Кадетскаго Корпуса былъ писанъ несомнѣнно нашимъ художникомъ; но теперь въ большой залѣ Перваго Павловскаго Военнаго Училища находится копія, и притомъ не очень старинная, съ произведенія Каравака. Гдѣ же теперь оригиналъ кисти Матвѣева? Скажемъ еще разъ, что развѣ какая-либо случайность можетъ со временемъ открыть его розыскателю.

По части церковной живописи, кромѣ нѣсколько разъ переписанныхъ изображеній въ Петропавловскомъ соборѣ, трудно указать на какое-либо произведеніе, исполненное самимъ Матвѣевымъ, а не его учениками и помощниками. На живопись въ Симеоновской церкви слѣдуетъ смотрѣть, какъ на работу, въ которой Матвѣевъ самъ не исполнялъ ничего, а лишь кое-гдѣ поправлялъ сдѣланное его учениками, да и то еще неизвѣстно, гдѣ и въ чемъ. Состоявшійся по поводу этой живописи ордеръ 1739 года, даетъ какъ намъ кажется, основаніе ко многимъ сомнѣніямъ по этому вопросу.

(*Окончаніе — въ слѣдующемъ выпускѣ*).

Василій Васильевичъ Верещагинъ.

Статья В. В. Стасова.

Въ теченіе послѣднихъ 10 лѣтъ, біографія Верещагина много разъ появлялась въ русскихъ, французскихъ, нѣмецкихъ, англійскихъ и американскихъ книгахъ, журналахъ и газетахъ; но всегда она излагалась очень неудовлетворительно, по отсутствію достаточныхъ матеріаловъ. У меня накопилось въ настоящее время довольно большое количество такихъ матеріаловъ—надѣюсь, вполнѣ достовѣрныхъ—а потому я и рѣшаюсь изложить подробно жизнь нашего повсюду уже знаменитаго художника. Конечно, я принужденъ оставить въ сторонѣ многія подробности этой жизни, касающіяся событій и личностей, о которыхъ мнѣ въ настоящую минуту было бы по разнымъ причинамъ говорить неудобно; многія происшествія, разговоры, сужденія, отзывы, какъ самого Верещагина, такъ и другихъ лицъ, бывшихъ съ нимъ въ соприкосновеніи, должны, покуда, остаться умолченными, и отъ этого, конечно, не мало потеряетъ полнота изложенія и характеристики. Но, невольно покоряясь этому, я все-таки полагаю, что даже и въ настоящемъ видѣ факты, сообщаемые мною, послужатъ къ болѣе полной оцѣнкѣ личности, характера и жизни Верещагина, чѣмъ все то, что до сихъ поръ печаталось о немъ у насъ и за границей. Вмѣстѣ съ тѣмъ, я не считалъ себя вправѣ откладывать, до неопредѣленнаго времени, сообщенія публикѣ имѣющагося у меня на-лицо біографическаго матеріала. Мнѣ служатъ въ этомъ отношеніи примѣромъ иностранные

художественные писатели: имѣя въ виду біографію крупной художественной личности, они не ждутъ, чтобъ непремѣнно напередъ скончалась эта знаменитая личность, но радуются возможности еще и при жизни ея передать современной публикѣ все, что имъ удалось собрать о ней важныхъ и интересныхъ извѣстій; но въ то же время, эти писатели не соглашаются ждать той минуты, когда имъ возможно будетъ сообщить о дорогой для нихъ личности все, что имъ о ней извѣстно. Они дѣлаютъ что могутъ. Я хочу попробовать нѣчто въ томъ же родѣ.

I.

Василій Васильевичъ Верещагинъ родился 14 октября 1842 года, въ городѣ Череповцѣ Новгородской губерніи вечеромъ, во время многолюднаго и шумнаго собранія гостей въ домѣ. Его родители были богатые помѣщики въ этомъ краю. Имъ принадлежала прекрасно устроенная деревня Пертовка, на самомъ берегу Шексны, съ 5000 десятинъ строеваго лѣса и пятью сотнями крестьянскихъ душъ. „Я—на три четверти русскій и на одну четверть татаринъ,“ писалъ мнѣ однажды Верещагинъ. По разсказу матери Верещагина, ея бабка была татарка, родомъ съ Кавказа, женщина необыкновенной красоты. Прадѣдъ Верещагина, съ материной стороны, Жеребцовъ, богатый помѣщикъ въ трехъ губерніяхъ, вологодской, новгородской и тверской, владѣлецъ болѣе чѣмъ 1000 душъ, человѣкъ умный и хорошій, пользовавшійся въ своемъ кругу большимъ уваженіемъ, влюбился въ эту татарку, гдѣ-то случайно увидѣвъ ее. За нею дали въ приданое (какъ разсказывала мать Верещагина) много верблюдовъ и всякаго имущества. Женившись на ней, Жеребцовъ держалъ ее у себя въ деревнѣ всегда взаперти, и никому не показывалъ. Отъ нея-то получила въ наслѣдство потомокъ ея, мать Верещагина, а черезъ нее и ея дѣти, восточныя черты лица и многія черты восточнаго характера.

Родители Верещагина были люди характера совершенно противоположнаго. Мать его, Анна Николаевна, была женщина въ высшей степени нервная, вспыльчивая, раздражительная, и въ то же время крайне добрая. Отецъ, Василій Васильевичъ, также былъ человѣкъ очень добрый, только характеръ имѣлъ гораздо спокойнѣе, ровнѣе, но упорный. Я зналъ ихъ обоихъ въ концѣ 70-хъ годовъ, т. е. за немного годовъ до ихъ смерти. Это были прекрасные люди, любившіе со страстью своего „Васю“. „Это наше сокровище, это наша гордость“

писала мнѣ не разъ Анна Николаевна. По опредѣленію личностей, близко ихъ знавшихъ, родители Верещагина были типъ старыхъ богатыхъ помѣщиковъ, добрыхъ, хлѣбосольныхъ, богобоязненныхъ, твердыхъ въ вѣрѣ, преданныхъ отечеству, сострадательныхъ къ бѣднымъ; и въ то же время, по всеобщему, въ Николаевское время, барскому обычаю, они никогда не соглашались простить своимъ крѣпостнымъ ни единой копейки изъ оброка или недоимки. Это происходило не отъ жадности, или скупости, которой у нихъ не было въ характерѣ, а отъ того, какъ они бывало говаривали, какъ и всѣ тогда, что боялись „нравственно испортить крѣпостныхъ на будущее время".

Мать Верещагина имѣла громадное вліяніе на складъ натуры и характера своего третьяго сына, Василія. Во-первыхъ, надо замѣтить, она въ первые годы старшихъ сыновей сама занималась ихъ воспитаніемъ. Со стороны характера, Василій Васильевичъ Верещагинъ являлся живымъ повтореніемъ своей матери: кто ихъ зналъ обоихъ, всегда сказалъ бы, что мать, вмѣстѣ съ добротою, передала своему сыну все свое вѣчное безпокойство, агитацію и нервную возбуждаемость, все свое метаніе и подвижность воображенія, всю свою непосѣдливость и потребность поминутнаго передвиженія. Отецъ передалъ сыну Василію, вмѣстѣ съ добродушіемъ своимъ, всю свою непреклонность и упорность въ разъ принятомъ намѣреніи. Чертами лица Верещагинъ много походилъ на свою мать; у него, какъ впрочемъ еще и у нѣкоторыхъ его братьевъ, сильно выражался татарскій типъ.

На 7-мъ году Верещагина отдали въ Александровскій Малолѣтній Корпусъ, помѣщавшійся тогда въ Царскомъ Селѣ. Впослѣдствіи онъ разсказывалъ братьямъ, что даже черезъ нѣсколько десятковъ лѣтъ не можетъ забыть того ужаснаго чувства, которое онъ испыталъ при поступленіи въ корпусъ: „Ты счастливецъ, говорилъ онъ брату своему Александру, ты не испробовалъ быть оторваннымъ шести лѣтъ отъ матери и оставленнымъ въ чужомъ мѣстѣ, посреди насмѣшливыхъ товарищей. Господи! какъ я вцѣпился въ платье мамаши, какъ я залился слезами и не хотѣлъ съ нею разставаться! Едва-едва меня отняли. Ужасное дѣло отрывать малыхъ дѣтей отъ родителей и оставлять ихъ надолго вдалекѣ отъ себя. Это—большая ошибка. Это—просто преступленіе!"

Еще раньше Александровскаго Корпуса, Верещагинъ началъ проявлять сильную склонность къ рисованью. „Сколько себя помню, разсказывалъ онъ мнѣ, я всегда любилъ рисовать все. Срисовывать началъ едва-ли не впервые еще дома, съ платка, на которомъ отпечатана была „Тройка" съ волками: волки гонятся за санями, съ которыхъ стрѣ-

ляютъ. Помню, что нянька моя, Анна, которую я любилъ до безумія, одобряла меня за этотъ рисунокъ. Мнѣ было тогда лѣтъ 5. Платокъ былъ купленъ нянькѣ отъ заѣзжавшаго къ намъ иногда разнощика, на парѣ возовъ развозившаго по окрестнымъ помѣщикамъ все. Срисовывалъ я также и висѣвшія по стѣнамъ картинки. Родители и родные всегда удивлялись, и въ это время, и впослѣдствіи, когда я сталъ подростать, моимъ рисункамъ; но объ отдачѣ меня въ Академію Художествъ никогда не могло быть и рѣчи, такъ какъ это было бы „срамно". Въ Александровскомъ Корпусѣ я разъ такъ срисовалъ портретъ Паскевича съ книжки, въ нѣсколько тоновъ красокъ, что старшая надзирательница тутъ-же представила мой рисунокъ директору, генералу Хатову. Учитель рисованья у насъ былъ тупой, нѣкто Кокоревъ, требовавшій только чистоты, а въ этомъ я далеко не могъ угнаться за многими, такъ что на экзаменѣ получилъ за рисунокъ съ „вазы", мало меня занимавшій, очень простой—не помню 7-й или 17-й №".

Въ 1853 году отецъ Верещагина перевелъ его въ Морской Корпусъ, куда уже раньше поступилъ и старшій его братъ, Николай, а впослѣдствіи поступили также и другіе два брата. Отецъ-Верещагинъ отдавалъ своихъ сыновей въ этотъ корпусъ вовсе не по ихъ желанію, а просто „такъ", только потому, что въ ихъ краю очень многіе помѣщики отдавали дѣтей своихъ въ этотъ корпусъ,—вотъ Верещагинъ и дѣлалъ то же самое. Въ корпусѣ Верещагинъ учился отлично, какъ и старшій братъ: онъ постоянно шелъ по своему классу первымъ. „Въ Морскомъ Корпусѣ я рисовалъ—разсказывалъ онъ мнѣ—но нельзя сказать, чтобы особенно много, такъ какъ погоня за баллами и нежеланіе дать другимъ обогнать себя по классу брали у меня все время. Первый мой рисунокъ у учителя рисованія В. К. Каменева былъ „Мельница" съ Калама. Пока другіе пачкали только контуры, я въ часъ времени навалялъ все. Каменевъ—какъ подошелъ ко мнѣ, такъ удивился, помню, сильно, и сказалъ: „Ого! да мы съ вами скоро познакомимся!"

Въ первой половинѣ 50-хъ годовъ Верещагинъ встрѣчался у своихъ родственниковъ, Гадоновъ и Лихардовыхъ, съ учителемъ рисованія, Мих. Вас. Дьяконовымъ, впослѣдствіи директоромъ Рисовальной школы на Биржѣ, и этотъ почтенный человѣкъ сильно способствовалъ укрѣпленію и развитію въ Верещагинѣ страсти къ рисованью. „Въ Морскомъ Корпусѣ, разсказывалъ мнѣ Ник. Вас. Верещагинъ, моему брату Василію дозволено было рисовать, когда онъ захочетъ, въ бывшемъ „карцерѣ", большой свѣтлой комнатѣ, уставленной гипсовыми головами".

На лѣто Верещагинъ пріѣзжалъ въ свое семейство, въ любезную Пертовку. Многіе изъ родныхъ помнятъ его еще и до сихъ поръ, изъ

того времени, когда ему было лѣтъ 13—14, т. е. въ 1855—56 годахъ. „Въ коротенькой черной курточкѣ съ золотыми галунами на воротникѣ, разсказывали они мнѣ, онъ былъ очень хорошенькій, румяный мальчикъ, веселый и очень живой. Съ альбомомъ въ одной рукѣ и съ карандашомъ въ другой, онъ постоянно бѣгалъ и рисовалъ все, что ему попадалось на глаза. Одинъ изъ первыхъ его рисунковъ этого времени, былъ видъ нашей Пертовки, отъ Шексны. Потомъ онъ перерисовалъ почти всѣхъ нашихъ дворовыхъ. Портреты, всѣ безъ исключенія, были поразительно похожи, въ особенности портретъ нашей старушки-няньки Анны. До того онъ былъ похожъ, что, кажется, вотъ-вотъ она сейчасъ вскочитъ и бросится его обнимать, при чемъ уже конечно, по своей привычкѣ, выпачкаетъ ему лицо своимъ зеленымъ табачнымъ носомъ“.

Дворня въ домѣ у Верещагиныхъ была довольно большая. Со всѣми крестьянами и дворовыми молодой морской кадетикъ былъ всегда очень ласковъ и очень вѣжливъ, чѣмъ, по тогдашнему времени, сильно удивлялъ многихъ въ семействѣ, особенно тѣмъ, что почти всей прислугѣ говорилъ „вы“,—дѣло въ тѣ годы совершенно почти необычное. Онъ въ ту пору много времени проводилъ на охотѣ съ ружьемъ и въ уженьи рыбы, а еще болѣе въ лѣсу, въ исканіи грибовъ и ягодъ.

Будучи въ кадетскихъ классахъ, Верещагинъ ходилъ съ кадетской эскадрой въ заграничное плаваніе и побывалъ въ Бордо и Марсели.

Изъ того времени, когда Верещагинъ находился въ гардемаринскихъ классахъ, уцѣлѣлъ его небольшой фотографическій портретъ, принадлежащій бывшему директору Морскаго Кадетскаго Корпуса, А. П. Епанчину, снятый въ 1860 году. Снимокъ съ него прилагается при настоящей статьѣ.

Въ послѣдніе два года пребыванія своего въ корпусѣ, Верещагинъ крѣпко занимался рисованьемъ и сталъ ходить, въ 1858 году въ Рисовальную школу, помѣщавшуюся тогда на Биржѣ. Ему было тогда 16 лѣтъ.

Эта школа, находившаяся въ вѣдѣніи Общества поощренія художниковъ, была въ то время чѣмъ-то въ родѣ приготовительнаго заведенія къ Академіи Художествъ, такъ какъ съ уничтоженіемъ „оригинальныхъ“ классовъ въ Академіи, не было уже въ Петербургѣ никакого учебнаго заведенія, гдѣ бы можно было проходить „гипсовые классы,“ раньше поступленія въ Академію. Наплывъ учениковъ въ Рисовальную школу былъ громаденъ. Множество гимназистовъ, офице-

Портретъ В. В. ВЕРЕЩАГИНА.

Фотогiалотипiя

съ фотографiи г. Шпаковскаго, снятой въ 1860 году.

ровъ, садилось въ классахъ за рисованье на ряду съ мальчиками всевозможныхъ другихъ сословій.

„Въ 1858 году, разсказываетъ мнѣ Ѳ. Ѳ. Львовъ, тогдашній директоръ школы, ко мнѣ разъ пришелъ кадетикъ Морскаго Корпуса, очень миніатюрный, красивой наружности. Объявляя себя рисовальщикомъ, онъ сказалъ мнѣ, что будетъ ходить въ классы только по воскресеньямъ, но что надѣется получить позволеніе ходить въ вечерніе классы школы и на недѣлѣ. Кадетикъ этотъ былъ В. В. Верещагинъ. Симпатичная наружность кадетика сразу располагала къ нему всѣхъ, а его успѣшныя и даровитыя занятія рисованіемъ заставляли учителей обращать на него особенное вниманіе“.

По правиламъ школы, всякій поступающій ученикъ, не смотря ни на какія увѣренія въ умѣньи хорошо рисовать, обязанъ былъ начинать съ низшаго класса, и только по удостовѣренію учителя и директора въ знаніи рисованія могъ быть переведенъ въ высшіе классы. Такъ было и съ Верещагинымъ. Его посадили сначала съ мальчиками, но сейчасъ перевели въ „оригинальный классъ“, помимо „орнаментовъ“. За первую-же головку съ оригинала всѣ ужасно расхвалили его; учителя приходили глазѣть на рисунокъ морскаго кадетика. Смотритель школы, Гернеръ, чахоточный и добрый человѣкъ, повторялъ много разъ: „Вспомните меня, этотъ Верещагинъ будетъ великимъ артистомъ“! Сейчасъ-же послѣ того дали ему рисовать фигуры—и онъ сразу получилъ 1-й №.

Директоръ школы, Львовъ, съ однимъ изъ преподавателей, извѣстнымъ профессоромъ Моллеромъ, пришли однажды смотрѣть рисованье Верещагина. Моллеръ заговорилъ: „Er macht das aber sehr nett!“ а Львовъ сказалъ: „Да, но вѣдь вы потомъ бросите, какъ будете офицеромъ?“—„Напротивъ, отвѣчалъ Верещагинъ, я хочу быть художникомъ“—„А, коли такъ, то посадите его сейчасъ на „гипсы“. И посадили.

Любопытна еще одна подробность изъ тогдашнихъ годовъ Верещагина.

Сторожъ школы, старикъ Филипповъ, бывшій какъ бы дядькой мальчугановъ-учениковъ и не разъ ссорившійся съ ними за шалости, питалъ особенное расположеніе къ Верещагину“. Если-бы, говорилъ онъ, было у насъ такихъ побольше, такъ школа была-бы лучше. Это такой баринъ, какихъ мало. Раньше всѣхъ придетъ, позже всѣхъ уйдетъ, и ужъ такъ тихъ, такъ тихъ, что его и не слыхать: знаетъ себѣ, рисуетъ. Такъ какъ-же ему не позволять приходить рисовать въ праздники,

когда въ школѣ ни души нѣтъ! Вотъ его меньшой братъ, такъ совсѣмъ не такой, за тѣмъ смотрѣть надо [1])".

„Мы всѣ крѣпко побаивались Львова, разсказывалъ мнѣ Верещагинъ, но я его крѣпко также и полюбилъ. Формализма въ немъ не было, или было меньше, чѣмъ у другихъ".

Въ 1859 году, семейство Верещагиныхъ переѣхало изъ деревни въ Петербургъ, по случаю поступленія въ пансіонъ еще одного изъ младшихъ сыновей, Александра. Этотъ послѣдній разсказываетъ: „Мой братъ Василій былъ тогда въ гардемаринскихъ классахъ, и скоро былъ сдѣланъ фельдфебелемъ, т. е. самымъ главнымъ ученикомъ во всемъ корпусѣ. Приходя къ намъ по субботамъ домой, братъ Василій постоянно рисовалъ, при чемъ я и другой братъ, Михаилъ, иногда служили ему натурщиками. Мы и мамаша часто заставали брата Василія заснувшимъ съ карандашомъ въ рукѣ, а свѣча горитъ на столѣ". Братъ Николай, бывшій тогда уже въ университетѣ, ложась вечеромъ спать, оставлялъ брата Василія за рисунками, и просыпаясь рано утромъ, находилъ его также заснувшимъ надъ бумагой и карандашами, вѣроятно поздно ночью.

Къ веснѣ 1860 года, Верещагинъ кончилъ курсъ Морскаго Корпуса первымъ. Его выпустили изъ корпуса къ пасхѣ, вмѣстѣ съ его товарищами, по новому тогдашнему правилу, на основаніи французскаго примѣра, не мичманами, а гардемаринами. Недовольные этимъ, многіе изъ товарищей Верещагина и онъ самъ рѣшили оставить морскую службу. Однако ни одинъ не вышелъ въ отставку, кромѣ него, потому что у него была въ виду опредѣленная цѣль — художество, а у нихъ—никакой. Притомъ-же они испугались чина „прапорщика гарнизонной (ластовой) команды", которымъ при отставкѣ надѣлили, по правилу, Верещагина. Надо замѣтить, впрочемъ, что вообще морская служба вовсе не годилась ни одному изъ братьевъ Верещагиныхъ: ихъ всѣхъ ужасно укачивало въ морѣ, такъ что во время качки они всегда лежали мертвыми пластами.

Родители Верещагина были очень недовольны его выходомъ въ отставку. Когда только что пошла рѣчь объ этомъ, мать, Анна Николаевна, страстно любившая своего Васю, но не воображавшая, что сынъ ея—великій талантъ, прямо говорила, что считаетъ это сущимъ сумашествіемъ. Отецъ менѣе перечилъ, но помогать деньгами отказался. Они оба говорили ему: „Подумай, Вася, хорошенько; вѣдь ри-

---

[1]) Здѣсь Филипповъ говорилъ про младшаго брата, Сергѣя Васильевича Верещагина, впослѣдствіи убитаго на Болгарской войнѣ. Въ это время онъ былъ также кадетомъ Морскаго Корпуса.

сованье не дастъ тебѣ хлѣба, и не введетъ въ гостиныя". Но онъ не слушался никакихъ уговариваній и твердо стоялъ на своемъ. Въ своемъ затруднительномъ положеніи онъ пошелъ къ всегдашнему своему покровителю, Львову, разсказалъ дѣло и просилъ совѣта. Этотъ, хотя и убѣжденный въ талантѣ Верещагина, тоже сначала отговаривалъ его бросать морскую службу и промѣнивать вѣрное на невѣрное, тѣмъ болѣе, что ему извѣстны были тогдашнія стѣсненныя обстоятельства семейства Верещагиныхъ. Но потомъ, видя непреклонную рѣшимость юнаго художника, сказалъ ему: „Уладимъ дѣло, дадимъ вамъ пенсію; приходите, какъ выйдете изъ корпуса".

„Новенькимъ, чистенькимъ гардемариномъ, съ аксельбантомъ и треугольной шляпой, явился я къ нему весной 1860 года, разсказываетъ Верещагинъ. Львовъ (ставшій, съ 1859 года, конференцъ-секретаремъ Академіи Художествъ), представилъ меня вице-президенту, князю Гагарину, и объявилъ, что я буду получать отъ Академіи по 200 рублей въ годъ, въ продолженіи двухъ лѣтъ. Теперь, когда я пишу вамъ это, у меня слезы на глазахъ. Спасибо Львову, спасибо до конца моей жизни!"

Послѣ выпуска изъ корпуса, Верещагинъ тотчасъ-же вышелъ въ отставку. Осенью того же 1860 г. онъ поступилъ въ Академію Художествъ, въ число учениковъ профессора Маркова. Кромѣ того, Львовъ просилъ адъюнктъ-профессора Бейдемана имъ заняться. „Бейдеманъ, тогда еще свѣжій, разсказываетъ Верещагинъ, былъ мнѣ очень полезенъ. Онъ первый, рядомъ наглядныхъ примѣровъ, поколебалъ мою вѣру въ необходимость „штриха", чистоты и опрятности рисунка. Я сталъ рисовать грязнѣе и сталъ получать болѣе далекіе №№; однако за послѣдніе два рисунка въ гипсовыхъ фигурахъ опять имѣлъ № 1, первымъ же перешелъ и въ натурный классъ".

„Со времени знакомства съ Бейдеманомъ, продолжаетъ онъ, я очень много рисовалъ на улицѣ, и прямо съ натуры, а еще болѣе на память, все видѣнное и замѣченное. Какъ было тутъ не опошлѣть въ моихъ глазахъ псевдо-классицизму?"...

Бейдеманъ незадолго передъ тѣмъ, только въ іюлѣ 1860 года, воротился изъ большаго заграничнаго путешествія по Германіи, Италіи и Франціи, гдѣ онъ пробылъ цѣлыхъ три года. Его разсказы о новомъ французскомъ искуствѣ и художникахъ сильно подѣйствовали на Верещагина. „Въ 1861 году я сколотилъ гроши, разсказываетъ онъ; дядя Алексѣй Васильевичъ Верещагинъ (очень богатый человѣкъ, отставной лейбъ-гусаръ и большой кутила) прислалъ 100 рублей, да отецъ далъ столько-же, и я черезъ Штетинъ и Берлинъ поѣхалъ въ

Парижъ, откуда, за болѣзнью, пробрался до Пиренеевъ (Eaux-Bonnes). Думаю, что видѣнное за границей было мнѣ полезно“:

Весной 1861 года Верещагину надо уже было перейти въ Академіи изъ 1-го отдѣленія во 2-е; но такъ какъ онъ, по случаю своего заграничнаго путешествія, не явился на экзаменъ по нѣкоторымъ предметамъ и потому не имѣлъ средняго балла, то совѣтъ Академіи опредѣлилъ допустить его до экзаменовъ осенью того-же года.

Воротясь чрезъ нѣсколько мѣсяцевъ въ Петербургъ, Верещагинъ сдѣлалъ послѣднюю попытку въ классическомъ родѣ: онъ принялся за большую композицію на медаль (на чемъ особенно настаивалъ профессоръ Моллеръ). Заданный сюжетъ былъ: „Избіеніе жениховъ Пенелопы возвратившимся Улиссомъ“. За эскизъ Академія дала ему 2-ю серебряную медаль, послѣ третнаго экзамена въ декабрѣ 1862 года. Тогда Верещагинъ вздумалъ трактовать тотъ же сюжетъ въ огромныхъ размѣрахъ, въ видѣ картона въ 5 аршинъ ширины, писаннаго сепіей. Исполнялся онъ, по всегдашнему, въ особомъ помѣщеніи, отведенномъ въ Академіи. Моделями служили Верещагину его братья Александръ и Михаилъ; первый стоялъ „на натурѣ“ для всѣхъ главныхъ фигуръ: Улисса, Телемака, и Антиноя, котораго Улиссъ пронизываетъ стрѣлой въ ту минуту, какъ онъ собирается пить чашу съ виномъ. Вся композиція была подражаніе Флаксману. За эту работу совѣтъ Академіи послѣ третнаго экзамена, въ маѣ 1862 года, объявилъ Верещагину „похвалу“. Но онъ самъ былъ недоволенъ картономъ. Онъ разрѣзалъ его на куски и бросилъ въ печку, а когда товарищи и Бейдеманъ удивлялись, зачѣмъ онъ это сдѣлалъ, „бумага-то вѣдь не виновата“, то онъ отвѣчалъ: „А это для того, чтобъ уже навѣрное не возвращаться къ этой чепухѣ!..“

Конечно, въ этой антипатіи ко всему „классическому“ главную роль играли собственныя понятія и настроеніе Верещагина. Но не забудемъ также, что протестъ противъ „классицизма“ въ художествѣ былъ тогда въ воздухѣ — такъ сильно развилось тогдашнее юношество подъ вліяніемъ прогрессивныхъ книгъ и журналовъ того времени, русскихъ и переводныхъ, подъ вліяніемъ бесѣдъ и преній, происходившихъ тогда обо всемъ и повсюду, подъ вліяніемъ живаго обмѣна мыслей формировавшаго поколѣнія. Не дальше какъ черезъ нѣсколько мѣсяцевъ послѣ расправы Верещагина съ его „классическимъ“ картономъ, цѣлая толпа молодыхъ людей, которымъ Академія предложила „классическій“ сюжетъ на 1-ю золотую медаль, отказалась и отъ сюжета, и отъ медали, и отъ возможности ѣхать на казенный счетъ за границу; всѣ они вышли изъ Академіи и образовали (1863) художественную „артель“.

Современниками Верещагина по Академіи были, въ это время: во-первыхъ, эти 14 юношей (Богд. Венигъ, Дмитріевъ-Оренбургскій, Литовченко, Песковъ, Морозовъ, Корзухинъ, Крейтанъ, Шустовъ, Конст. Маковскій, Журавлевъ, Ник. Петровъ, Крамской, Лемохъ, А. Григорьевъ), а во-вторыхъ, немало выдающихся по даровитости и образованію молодыхъ художниковъ, между которыми довольно упомянуть живописца Шварца.

Въ первую половину 1862 года Верещагинъ съ увлеченіемъ слушалъ лекціи Костомарова въ Думѣ.

Однако-же Верещагинъ занимался въ это время не однимъ только картономъ для Академіи. Онъ работалъ также и для себя, на свои собственныя тэмы. Такъ, напримѣръ, онъ рисовалъ дома сцены изъ русской исторіи, для одного иллюстрированнаго изданія. Братъ Александръ опять „стоялъ на натурѣ“ для сценъ: „Тризна на могилѣ Святослава“ и „Крещеніе Руси“.

Бросивъ все это въ сторону, Верещагинъ задумалъ ѣхать на Кавказъ. Онъ говорилъ Львову: „Поѣду и буду искать оригинальные восточные мотивы: въ нихъ вся прелесть живописи!“ Львову казалось, что Верещагину еще рано искать самостоятельной работы. „Красокъ онъ не зналъ, писалъ мнѣ Ѳ. Ѳ. Львовъ, онъ еще не достаточно силенъ былъ въ работѣ съ натуры, и вообще мнѣ хотѣлось, чтобъ онъ пріобрѣлъ болѣе опытности въ техникѣ живописи. Но противъ моего мнѣнія была настойчивая рѣшимость Верещагина: противъ нея не было достаточно убѣжденій“. Верещагинъ оставилъ Академію и Петербургъ.

„На Кавказъ я пріѣхалъ, говоритъ Верещагинъ, лѣтомъ 1863 года. Чтобы сдѣлать эту поѣздку, не мало времени я питался однимъ молокомъ и хлѣбомъ, и все-таки, пріѣхавши на Кавказъ, оказался только съ сотнею рублей въ карманѣ. По дорогѣ въ Тифлисъ, въ „Бѣломъ-Ключѣ“, гдѣ жилъ намѣстникъ, Великій Князь Михаилъ Николаевичъ, я разумѣется, много рисовалъ. Професоръ Лагоріо, состоявшій при Великомъ Князѣ, очень обязательный и добрый человѣкъ, рекомендовалъ меня въ семью начальника штаба арміи, генерала А. П. Карцева, какъ учителя рисованія“. Въ этой семьѣ онъ былъ принятъ очень радушно, и съ этихъ поръ остался навсегда въ самыхъ пріятельскихъ отношеніяхъ съ женою, а потомъ вдовою этого генерала, Екатериною Николаевною Карцевой. Скоро потомъ онъ получилъ еще уроки: въ межевой школѣ, въ женскомъ училищѣ св. Нины, въ военномъ училищѣ и въ одномъ частномъ пансіонѣ. Все это вмѣстѣ давало ему въ годъ около 1500 рублей. Однако-же, какъ онъ ни за-

нятъ былъ, а все-таки урывался между уроками ходить на „Пески“ рисовать верблюдовъ, коровъ, лошадей, барановъ и другихъ животныхъ, пригоняемыхъ туда на продажу, рисовать по лавкамъ, за городомъ и т. д. „Конечно, только молодость и свобода моя, говоритъ Верещагинъ, были причиною того, что эта масса уроковъ не задавила меня. Трудно передать, какъ я былъ живучъ и какъ пользовался всякимъ получасомъ времени для наполненія моихъ альбомовъ. Отъ этого времени, помню, у меня было три толстыхъ книжки, совершенно полныхъ рисунками и отчасти акварелями, часто акварелями и карандашемъ вмѣстѣ. Всѣ эти альбомы, одни потеряны, другіе украдены у меня. Я ѣздилъ также по Закавказскому краю, рисовалъ для „Общества сельскаго хозяйства“ типы животныхъ. Мнѣ дали открытый листъ и 400 рублей денегъ: ихъ, разумѣется, не хватило и на прогоны, но за то я много видѣлъ и слышалъ“.

Въ Тифлисѣ Верещагинъ жилъ въ одномъ домѣ съ профессоромъ Лагоріо, съ которымъ познакомился еще у Бейдемана, въ Петербургѣ. Днемъ онъ былъ занятъ уроками и неутомимымъ своимъ рисованьемъ съ натуры. По вечерамъ онъ приходилъ къ Лагоріо и читалъ ему и его женѣ многія изъ тѣхъ новыхъ иностранныхъ сочиненій, которыя тогда переводились съ такою ревностью и читались нашею молодежью съ такою жадностью—она воспитывалась и росла на нихъ. Всего болѣе и чаще читалъ такимъ образомъ Верещагинъ, въ зиму съ 1863-го на 1864 годъ, знаменитую книгу Бокля: „Исторія цивилизаціи въ Англіи“. Какъ и все тогдашнее юношество, 20-лѣтній Верещагинъ былъ въ восторгѣ отъ этой книги, полной свѣтлыхъ, новыхъ и могучихъ взглядовъ на исторію и человѣчество; онъ съ жаромъ толковалъ своимъ собесѣдникамъ то, что имъ было чуждо или непонятно, и особенно много долженъ былъ употребить усилій на то, чтобы растолковать имъ, что такое „индуктивный“ и „дедуктивный методъ“, о которомъ столько говорится у Бокля. Но, кромѣ симпатичныхъ слушателей и собесѣдниковъ, Верещагинъ встрѣчалъ въ этомъ домѣ и упорныхъ противниковъ всего новаго и свѣжаго. Съ такими ему приходилось вести ярую войну. Жаркія схватки прогрессиста съ консерваторами и ретроградами происходили въ эту минуту въ Тифлисѣ точно такія же, какія тогда происходили по всей Россіи, и одинъ изъ оппонентовъ Верещагина, редакторъ одной оффиціальной газеты, клеймилъ Верещагина моднымъ, тогда еще недавно пущеннымъ въ оборотъ прозвищемъ „нигилиста“.

„Черезъ годъ, въ 1864 году, говоритъ Верещагинъ отецъ прислалъ

мнѣ 1000 рублей [1]). Съ ними я поѣхалъ въ Парижъ, отчасти съ намѣреніемъ издать нѣчто въ родѣ „Кавказскаго художественнаго листка", отчасти для того, чтобы самому учиться. „Листокъ" я хотѣлъ издавать съ начальникомъ фотографіи штаба, Гудимой. Нѣсколько, какъ кажется, небезынтересныхъ листовъ было напечатано у Лемерсье; но за отказомъ отъ дѣла Гудимы, они брошены, какъ и вся эта затѣя".

„Я поступилъ въ мастерскую Жерома. Когда я въ первый разъ пришелъ, онъ спросилъ меня: „Кто васъ рекомендовалъ ко мнѣ?" — „Никто, отвѣчалъ я. Мнѣ нравится то, что вы дѣлаете", а когда я показалъ Жерому то, что имѣлъ, онъ очень похвалилъ, и обѣщалъ, что „я буду имѣть талантъ". Жеромъ сказалъ: „Хорошо, поступайте ко мнѣ", и Верещагинъ сталъ работать въ его мастерской и вмѣстѣ поступилъ въ парижскую академію художествъ (Ecole des beaux-arts).

„Это произошло не безъ затрудненій, разсказываетъ парижскій художественный писатель Монжуайе, въ газетѣ „Gaulois" (декабрь 1879). У насъ тогда уже устали отъ иностранцевъ; въ этомъ особенно были виноваты американцы, которые добивались только титула, и улепетывали въ Нью-Іоркъ въ тотъ самый день, когда получали право называться „учениками Жерома". Но по счастью, графъ Ніеверкерке (мужъ принцессы Матильды и начальникъ искуствъ во Франціи при Наполеонѣ III) увидалъ нѣсколько рисунковъ Верещагина. Его восхищеніе распахнуло закрытыя двери, и Верещагинъ вошелъ съ торжествомъ. Его ожидали въ мастерской насмѣшки учениковъ. Онъ не очень то былъ согласенъ сносить ихъ. Буффонство вовсе не годилось этому серьезному человѣку, а жестокое обращеніе еще менѣе годилось этому кроткому человѣку. Сначала, въ первый день, его встрѣтили хвалебнымъ усканьемъ:

— О, какая чудесная головка!

— Очень шикарная!

Тутъ были въ мастерской: во-первыхъ Брикаръ, милый малый, знаменитый по своей шляпѣ, которую ему прорывали всякій разъ, что онъ бывалъ въ мастерской, и превратившійся впослѣдствіи, по волѣ своего отца, бриліантщика, въ конторщика у Ротшильда. Тутъ былъ Пуальпо, фарсеръ по преимуществу, который очень скоро перешелъ на сторону болѣе сильную, т. е. Верещагина, ставшаго силачомъ, и кричалъ своимъ товарищамъ по приставанью, когда Верещагинъ собирался выступить: „Онъ встаетъ, улепетывайте"! Тутъ были еще: Рапенъ, от-

---

[1]) Въ это время обстоятельства Верещагинскаго семейства поправились вслѣдствіе полученія богатаго наслѣдства послѣ смерти Алексѣя Васильевича Верещагина, о которомъ говорено уже выше.

личный пейзажистъ, въ то время заслуженный пѣвецъ; Бланъ, являвшійся со своимъ бифстекомъ и картофелемъ, и аккуратно стряпавшій себѣ кушанье съ лукомъ; забавный Делоръ—и нѣсколько другихъ.

Начался рядъ испытаній.

— Ступай, достань намъ на два су чернаго мыла!

— Кто это! Я? Вотъ еще!

Мастерская трясется отъ громаднаго крика, украшеннаго бранными словами всяческаго сорта. И вдругъ,—угроза казни:

— Вертѣлъ на спину, вертѣлъ на спину!

Дѣло состояло въ томъ, чтобъ раздѣть паціента, привязать его къ чему-то въ родѣ столба и вымазать его съ головы до ногъ синей краской.

Верещагинъ — ни гу-гу. Онъ ждалъ, съ неподвижными и сердитыми глазами. А знаете, что онъ собирался сдѣлать? Онъ 15 лѣтъ молчалъ про это, но теперь можно сказать: онъ потихохоньку вертѣлъ въ карманѣ ручку того хорошенькаго револьвера, котораго онъ никогда не покидалъ, твердо рѣшившись пустить его въ ходъ при первомъ-же движеніи.

По счастью, явился въ ту минуту другой новичокъ, который поплатился своею особою.

Впослѣдствіи, Верещагинъ помирился со всѣми, но сдѣлался защитникомъ жертвъ, въ число которыхъ чуть было и самъ не попалъ. Его муштабель крѣпко хлопалъ по рукамъ мучителей; изъ нихъ многіе до сихъ поръ еще помнятъ ужасъ, происходившій въ мастерской, когда поднимался этотъ атлетъ со спокойнымъ лицомъ.

До тѣхъ поръ Верещагинъ всего болѣе рисовалъ. Живопись красками пугала его. Напрасно Жеромъ и Бида старались уговорить его.

Еще въ 1861 году, живя въ Пиренеяхъ на цѣлебныхъ водахъ Eaux-Bonnes, Верещагинъ познакомился съ живописцемъ Деверіа, доживавшимъ свой вѣкъ на югѣ Франціи и старавшимся позабыть утраченную свою репутацію. Во время короткаго своего знакомства съ Верещагинымъ, онъ пробовалъ поставить его на „путь истинный“, т. е. отвратить отъ живой натуры и пріучить къ мысли о необходимости держаться всякихъ образцовъ. „Копируйте, копируйте съ великихъ мастеровъ, твердилъ онъ ему. Работайте съ натуры только тогда лишь, когда сами станете мастеромъ. Я двадцати двухъ лѣтъ написалъ свою картину „Рожденіе Генриха IV“ [1]). Что я такое сталъ съ тѣхъ поръ?

---

[1]) Картина, надѣлавшая въ 1827 году много шума. Но скоро потомъ Деверіа былъ разжалованъ изъ Рафаэлей и Паоло Веронезовъ, и никогда уже болѣе не поднимался въ мнѣніи французской публики.

Необходимость писать картины заставила меня писать съ натуры: вотъ и посмотрите, что изъ этого вышло". Но Верещагинъ и не думалъ слушаться такихъ совѣтовъ. Въ 1864 году они для него опять возобновились. Жеромъ тотчасъ-же принялся за ту самую проповѣдь, что и старикъ Деверіа, даромъ что считалъ его отсталымъ, а себя совершенно прогрессивнымъ художникомъ. Французы по части теоретической и классной рутины не уступятъ никому, ни даже самымъ закаленнымъ итальянцамъ. Жеромъ вовсе не зналъ и не понималъ своеобразной и своеобычной натуры Верещагина. Отказываться отъ копированія, отвертываться отъ великихъ „классическихъ" образцовъ! Что за странность, что за чудачество! конечно, думалъ онъ, пожимая плечами. Какъ его самого, Жерома, учили на антикахъ и копіяхъ, такъ онъ думалъ учить и новоприбывшаго русскаго. Но тотъ ничего не хотѣлъ знать, кромѣ одной натуры. Въ самомъ дѣлѣ, бѣжать изъ Петербурга, отъ „Жениховъ Пенелопы", для того, чтобъ въ Парижѣ удариться въ повтореніе того-же псевдо-классицизма, въ святыхъ и героевъ старинныхъ живописцевъ! Нѣтъ, Верещагинъ былъ вѣренъ самъ себѣ, послѣдователенъ и рѣшителенъ: онъ отказался выполнять желаніе Жерома, какъ за три года прежде отказался выполнять желаніе живописца Деверіа. „Не смотря на всѣ совѣты Жерома, разсказываетъ онъ, я настойчиво отказался копировать старыя, пожелтѣвшія и почернѣвшія полотна Лувра". Въ продолженіе всей своей жизни, Верещагинъ не сдѣлалъ ни одной копіи. Все, написанное его кистью, было только — „свое".

Проживъ зиму 1864—65 года въ Парижѣ, онъ поѣхалъ снова на Кавказъ, благодаря деньгамъ, снова присланнымъ отъ отца. „Я вырвался изъ Парижа, расказываетъ Верещагинъ, точно изъ темницы, и принялся рисовать на свободѣ съ какимъ-то остервенѣніемъ. Тому свидѣтель мой альбомъ, наполненный самыми тонкими и характерными рисунками, какіе я когда либо дѣлалъ. Альбомъ этотъ наполненъ за одинъ переѣздъ отъ Вѣны до Поти. На Закавказьѣ, на этотъ разъ, я сдѣлалъ массу рисунковъ, изумившихъ впослѣдствіи Жерома и Бида. Но краски все еще казались мнѣ такъ трудны, что я гораздо охотнѣе работалъ карандашомъ и совсѣмъ было краски забросилъ".

На Кавказѣ Верещагинъ пробылъ на этотъ разъ всего нѣсколько мѣсяцевъ, но проѣхалъ очень много, повсюду рисуя безъ устали. Сколько ему пришлось перетерпѣть за это время всяческихъ лишеній, трудностей и даже болѣзней — это онъ разсказалъ впослѣдствіи печатно, въ „Tour du monde."

„Одинъ только видъ разнообразныхъ и любопытныхъ картинъ,

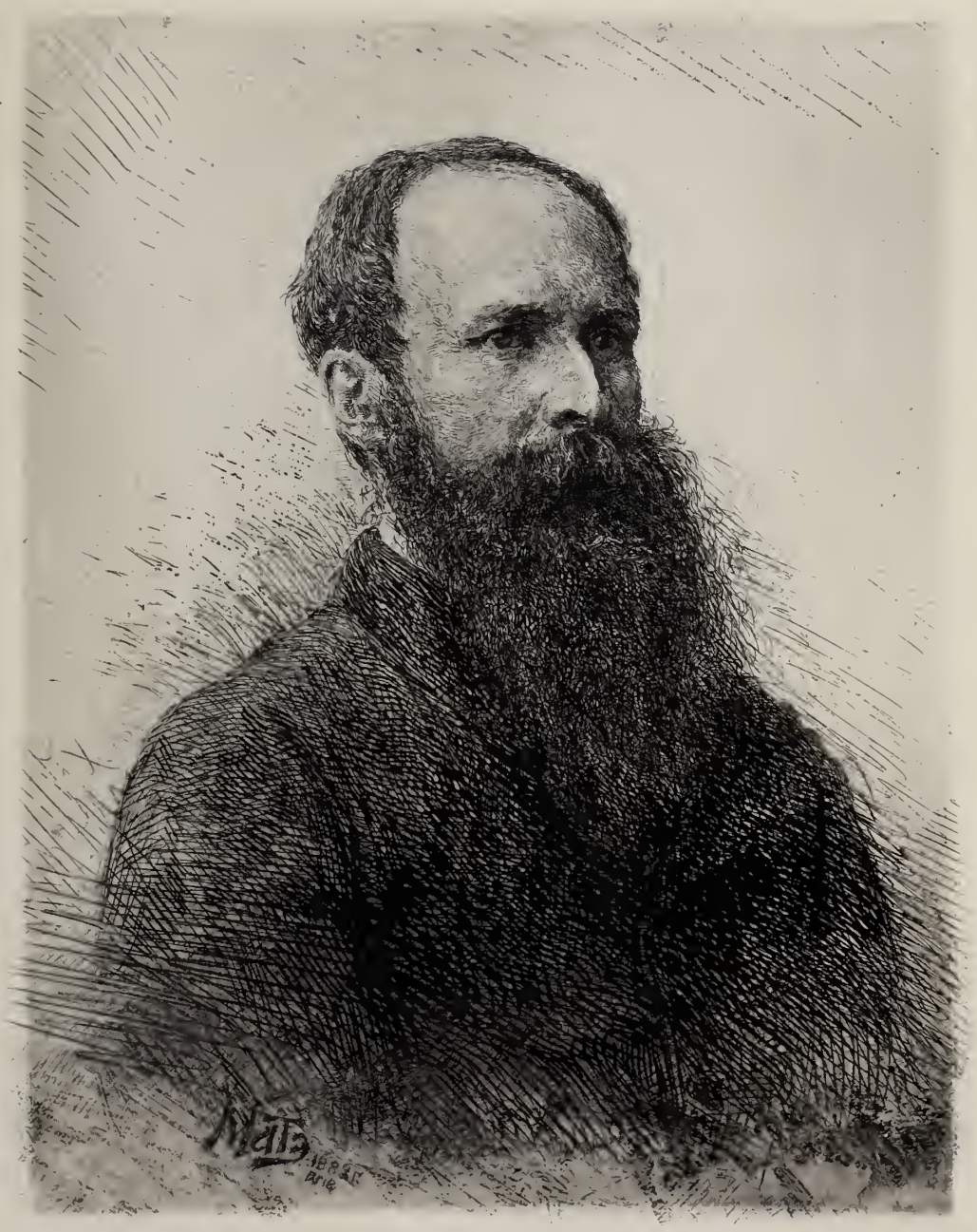
разбросанныхъ всюду по дорогѣ, могъ заставить меня предпринять это трудное и утомительное путешествіе", говоритъ онъ тутъ въ одномъ мѣстѣ. Въ концѣ того-же 1865 года Верещагинъ воротился въ Парижъ, лишь на очень короткое время заглянувъ въ Петербургъ.

„Когда Верещагинъ воротился въ Парижъ послѣ втораго своего путешествія на Кавказъ, говоритъ Монжуайе въ своей статьѣ въ „Gaulois", и показалъ свои альбомы и рисунки Жерому и Бида, оба стали больше прежняго приставать къ нему, чтобъ вмѣсто карандаша онъ скорѣе принимался за краски. При этомъ Бида повторялъ ему много разъ: „Никто не рисуетъ такъ, какъ вы"! И онъ самъ воспользовался однимъ изъ тѣхъ рисунковъ Верещагина, которыми такъ восхищался. Въ его столько знаменитыхъ иллюстраціяхъ къ „Евангелію", которыми онъ былъ въ это самое время занятъ, и которыя вышли въ свѣтъ въ 1873 году, его превосходный „евангелистъ Лука", совершенно въ восточномъ стилѣ, пишущій на колѣняхъ, есть воспроизведеніе одного этюда Верещагина, съ его согласія.

Въ Парижѣ, еще раньше конца года, Верещагинъ сдѣлалъ два большихъ превосходныхъ рисунка чернымъ карандашомъ, на основаніи своихъ кавказскихъ этюдовъ съ натуры: „Духоборцы на молитвѣ" и „Религіозная процессія мусульманъ въ Шушѣ" (въ Ширванѣ). Первый рисунокъ появился въ 1866 году на парижской художественной выставкѣ. „Жеромъ и Бида были въ восхищеніи отъ его оригинальности и отъ типичности дѣйствующихъ лицъ (разсказываетъ Кларети въ своей статьѣ о Верещагинѣ, напечатанной въ „Temps", въ декабрѣ 1881). Но не взирая на всѣ ихъ старанія, распорядители выставки повѣсили этотъ рисунокъ такъ высоко, что никто не могъ судить объ оконченности и совершенствѣ рисунка".

Спустя годъ, оба рисунка находились также на академической выставкѣ 1867 года, въ Петербургѣ, но никто у насъ не обратилъ на нихъ особеннаго вниманія. „Духоборцы" принадлежатъ теперь В. М. Жемчужникову, „Процессія въ Шушѣ"—П. М. Третьякову. Бида съ великимъ энтузіазмомъ много наговорилъ про Верещагина издателю „Tour du monde", и отрывки изъ путешествія Верещагина по Кавказу появились въ этомъ изданіи въ 1868 и 1873 годахъ, съ множествомъ рисунковъ Верещагина въ текстѣ. То же путешестіе, но со значительными дополненіями въ текстѣ и рисункахъ, онъ напечаталъ въ 1870 году порусски, въ „Всемірномъ Путешественникѣ".

Всю зиму съ 1865 на 1866 годъ Верещагинъ провелъ въ Парижѣ отшельникомъ, какимъ и всегда впослѣдствіи тамъ жилъ. Такова его натура и вкусъ,—далеко отъ вихря, суеты и увлеченій парижской жиз-



ни. Онъ проводилъ все свое время въ громадныхъ трудахъ, какъ прежде, въ Петербургѣ, не жалѣя себя. „Я въ это время работалъ часовъ по 16 въ день“, писалъ онъ мнѣ впослѣдствіи, въ 1875 году.

Весной 1866 года онъ поѣхалъ въ Россію, въ деревню къ отцу. Семейству ихъ теперь принадлежало богатое село Любецъ, доставшееся по наслѣдству, послѣ смерти, въ 1863 году, Алексѣя Васильевича Верещагина, о которомъ уже говорено нѣсколько разъ выше. „Это имѣніе, Любецъ, разсказываетъ мнѣ братъ Верещагина, Александръ, въ 5 верстахъ отъ нашей Пертовки; стоитъ также на самомъ берегу Шексны. Мѣстоположеніе здѣсь очень живописно. Усадьба расположена на высокомъ берегу, вдали—огромный сосновый лѣсъ. На рѣкѣ постоянно огромное движеніе пароходовъ и всяческихъ судовъ. Тутъ-же идетъ бичева съ бурлаками. Въ 60-хъ годахъ ихъ было еще очень много, они тянулись по берегу ватагами человѣкъ въ 60—70, загорѣлые, оборванные, кто въ шапкахъ, кто и вовсе безъ шапокъ, со всклоченными волосами, босикомъ, черпая отъ времени до времени пригоршнями водицу изъ рѣки и распѣвая свою монотонную бурлацкую пѣсню:

Черная галка,
Чистая полянка,
Да ты-же, Макуленька,
Черноброва, здорова,
Чего не ночуешь дома....

На брата наши новгородскіе бурлаки произвели сильное впечатлѣніе, и онъ принялся за большую картину: „Бурлаки“, лѣтомъ 1866 г., и писалъ этюды въ селѣ Любецъ. Натурщиками у него были выбраны все характерные типы, злѣйшіе пьяницы и забулдыги. Такъ какъ натурщику приходилось стоять въ лямкѣ, натянувши грудью веревку, привязанную къ гвоздю на стѣнѣ, то, бывало, иной стариченко, выпивши косушку передъ такой тяжелой работой, преспокойно и задремлетъ. Во время этихъ занятій у нихъ съ братомъ происходили иной разъ любопытные разговоры. „А вѣдь ты, баринъ, говорятъ, фармазонъ?“, пытливо спрашивалъ мужикъ, свѣся изъ лямки руки и глядя брату прямо въ глаза.— „А почему такъ“?—„Да такъ, значитъ въ церковь не ходишь; ну и родителевъ мало почитаешь“.— Братъ начинаетъ доказывать ему противное, но того не увѣришь, и онъ остается при своемъ мнѣніи“....

Другіе этюды бурлаковъ онъ писалъ на Волгѣ, у брата Николая, въ тверской губерніи, въ Отроковичахъ.

Картину онъ началъ было писать въ 1867 г., въ Парижѣ, но не кон-

чилъ, и такъ ее и забросилъ. Уцѣлѣли одни только этюды отдѣльныхъ бурлаковъ, написанные въ 1866 году съ натуры. Они теперь находятся въ галлереѣ П. М. Третьякова. Верешагинъ уѣхалъ снова въ Парижъ, работать въ Ecole des Beaux-Arts и въ мастерской Жерома. Въ этомъ прошла вся зима съ 1866 на 1867 годъ и часть 1867 года. Потомъ онъ уѣхалъ въ Туркестанъ.

Съ этого отъѣзда начинается новый періодъ въ его жизни. Періодъ воспитанья и ученья кончился: 25-лѣтній Верещагинъ изъ учениковъ переходитъ въ мастерà и самостоятельные художники.

Дайте оглянемтесь назадъ, дайте отдадимъ себѣ отчетъ въ этомъ первомъ періодѣ художественной жизни Верешагина.

Главною ея чертою представляется мнѣ страстное любопытство къ существующему въ природѣ и жизни и столько же страстная потребность передавать это въ формахъ искусства. Покуда онъ въ Петербургѣ и въ деревнѣ, онъ рисуетъ все, что только характернаго и типичнаго представляютъ его глазамъ мѣстности и люди; въ Парижѣ онъ работаетъ точно въ такомъ же направленіи часовъ по 16 въ сутки; позже, на Кавказѣ, онъ наполняетъ цѣлые альбомы набросками людскихъ типовъ и пейзажей. На первый взглядъ покажется, что во всемъ этомъ присутствуетъ только интересъ этнографическій, только иллюстрація того самаго рода, которую мы встрѣчаемъ въ рисункахъ путешествующихъ художниковъ. И дѣйствительно, Верещагинъ въ теченіе всего этого періода какъ-будто вовсе и не думаетъ о собственномъ созданіи, о собственномъ творчествѣ. Всѣ сотни и тысячи его рисунковъ, сказали-бы пожалуй иные, ничто иное, какъ только сырой матеріалъ, такая же копія съ натуры, какую могъ-бы представить, побольше попутешествовавши, любой фотографъ. Да, сырой матеріалъ, но тотъ матеріалъ, на которомъ его глазу и рукѣ надо было окрѣпнуть и возмужать. Только послѣ такой страшной работы могъ онъ услыхать въ Парижѣ, отъ двухъ изъ числа капитальнѣйшихъ современныхъ европейскихъ художниковъ: „Никто такъ не рисуетъ какъ вы!“

Но тутъ выросла не одна вѣрность глаза, не одно мастерство руки. Выросъ и окрѣпъ также художественный интеллектъ. Просмотрите только эту массу людскихъ головъ и фигуръ, разбросанныхъ по страницамъ «Tour du monde» и «Всемірнаго путешественника». Вы здѣсь найдете не однѣ мертвыя копіи съ натуры, но глубокое исканіе и передачу типовъ, натуръ, характеровъ, до которыхъ обыкновенно нѣтъ никакого дѣла не то что фотографу, но даже слишкомъ большому количеству художниковъ, и путешествующихъ, и не путеше-

ствующихъ. Въ текстѣ Верещагина вы вездѣ услышите, какъ онъ жадно вглядывается въ натуры и характеры очутившихся передъ нимъ случайно стариковъ и дѣтей, дѣвушекъ и взрослыхъ мущинъ, старухъ и мальчиковъ, мужиковъ и воиновъ, ямщиковъ и духовенства, богатыхъ и нищихъ, начальниковъ и подчиненныхъ, веселыхъ и печальныхъ, живыхъ и апатичныхъ, умныхъ и глупыхъ, наивныхъ и хитрыхъ, кроткихъ и свирѣпыхъ,—калмыковъ, нагаевъ, татаръ, грековъ, цыганъ, русскихъ, кабардинцевъ, осетинъ; но посмотрите потомъ на его картинки при этомъ текстѣ, и вы найдете опять-таки то-же самое неугомонное *исканіе человѣка* и его натуры, ту-же самую вѣрную и мѣткую его передачу. Въ числѣ множества превосходныхъ изображеній этого рода, мнѣ особенно характерными и высоко-художественными кажутся типы „греческихъ нищихъ" на Кавказѣ и „молоканскій пророкъ" (Tour du monde, 1868, стр. 175, „Всемірный Путешественникъ", 1870, стр. 296). Смѣсь притворства, оподленности, заискиванія и ловкаго мошенничества съ остатками чего-то благороднаго въ искаженныхъ чертахъ лица у первыхъ, непоколебимая твердость, серьезность, энергія, умъ, хитрость и способность нервно возбуждаться въ лицѣ у послѣдняго — это все выражено рукою и душою зрѣлаго уже художника.

Но этого мало. Подъ конецъ этого періода становится чуствительна у Верещагина потребность создавать изъ своего разрозненнаго матеріала цѣлыя картины, творить фантазіею. Кисть еще туго слушалась его, и, можетъ быть, это и была главная причина, почему его „Бурлаки" остались некончеными; но за то карандашу-то его уже не было никакой помѣхи, и онъ сдѣлалъ имъ такіе два капитальные рисунка, со сценами, видѣнными его собственными глазами, которые стоютъ двухъ капитальныхъ картинъ. Это — „Духоборцы на молитвѣ„ и „Религіозная процессія въ Шушѣ". Опять, какъ въ „Бурлакахъ", проявляется тутъ впервые та черта, которая потомъ составляетъ, постоянно, всегда и вездѣ, главную характеристическую особенность созданій Верещагина: изображеніе не мелкихъ сценъ, не мелкихъ интересовъ, не отдѣльныхъ даже личностей, а изображеніе народа, цѣлыми массами, какъ я называю „хоромъ", съ тѣми важными и значительными интересами, которые постоянно наполняютъ его, не взирая на «кажущуюся» ничтожность и мелкоту будничной жизни.

Въ „Бурлакахъ" должна была предстать у Верещагина (какъ 5-ть лѣтъ позже, въ картинѣ у Рѣпина) страшная, гнетущая участь русскаго человѣка—возоваго животнаго, идущаго ступня въ ступню бере-

гомъ рѣки, подъ палящимъ солнышкомъ, съ веревкой поперегъ груди. Но эта картина не состоялась. За то состоялись во всей простотѣ и правдивости двѣ другія народныя картины: въ одной—толпа русскихъ изувѣровъ, убѣжавшихъ со своей родины, чтобы гдѣ-то въ углу Кавказа, невозбранно, невозмутимо и безъ преслѣдованія молиться въ избѣ своей, какъ имъ того хочется и какъ имъ надо, съ кроткимъ видомъ и глубоко потрясеннымъ сердцемъ; въ другой картинѣ—толпа мусульманскихъ изувѣровъ, изрубившихъ себѣ головы и тѣла саблями, истыкавшихъ себѣ черепа и щеки стрѣлами, и двигающихся по улицѣ, какъ тѣни, среди великолѣпной солнечной природы, среди музыки и пѣнія, среди энтузіастныхъ взглядовъ и жестовъ толпы, среди поклоненія и благословеній, и все это во имя чего-то, столѣтія назадъ совершившагося, но все еще поднимающаго пламенную грудь и отуманивающаго бѣдную темную голову.

Масса народная, ея страданія, ея темнота и непониманіе самой-же себя—тутъ программа всего будущаго Верещагина.

Представляется теперь вопросъ: нужно-ли, въ самомъ дѣлѣ, было Верещагину жить въ молодые свои годы такъ долго въ Парижѣ и учиться у Жерома, вмѣстѣ съ Бидà? Кто на это можетъ отвѣтить! Мнѣ кажется, самъ Верещагинъ наврядъ-ли разъанатомируетъ это до конца, до послѣдней ниточки. Мнѣ, можетъ быть, на мою долю, казалось-бы, что это житье вовсе не было слишкомъ-то нужно: сколько другихъ талантливыхъ нашихъ художниковъ нашли самихъ себя и выросли во всемъ своемъ талантѣ, со всею его силою и значительностью, не учившись у Жерома и не живши долго въ Парижѣ! Притомъ же, какъ ни талантливы Жеромъ и Бидà, но вѣдь ихъ натура совершенно иная, чѣмъ у Верещагина. Они часто сухи, поверхностны, они вовсе ни понятія, ни заботы не имѣютъ о „народѣ“, который для Верещагина—все. Они часто держатся одной только внѣшности, декораціи и мелкихъ подробностей. Да, все это такъ, и, однакоже, Верещагинъ вѣроятно былъ вполнѣ правъ, когда, являясь въ 1864 году къ Жерому, сказалъ ему, что пришелъ къ нему потому, что „ему нравится то, что дѣлаетъ Жеромъ“. Многое, очень многое и у Жерома, и у Бидà должно было быть въ высшей степени пріятно и симпатично для Верещагина: у обоихъ было полнѣйшее отсутствіе „идеальности“ и „академичности“ въ ихъ картинахъ и сценахъ, глубокій несокрушимый реализмъ при схватываніи и передачѣ жизни, почитаніе ими „будничности“ замѣсто прежнихъ выспренностей, пониманіе „маленькаго конца жизни“, ихъ страстная любовь къ Востоку и частое его изображеніе; наконецъ, у Же-

рома спеціально — частая иронія и горькое казненіе многаго ужаснаго и свирѣпаго, что совершается въ жизни. Все это должно было толкнуть Верещагина въ Парижъ и сдѣлать ему пріятнымъ: побыть и поучиться около Жерома и Бидà.

II.

Когда, въ 1860 году, Ѳ. Ѳ. Львовъ старался отговорить Верещагина отъ выхода въ отставку изъ морской службы, съ тѣмъ, чтобы ѣхать на Кавказъ, Верещагинъ отвѣчалъ ему: „Нѣтъ, я уже рѣшился быть художникомъ... Поѣду на Кавказъ, буду работать восточные типы, буду искать тѣ оригинальные мотивы, которые составляютъ всю прелесть живописи!“ Вотъ какъ давно, когда ему было всего 18 лѣтъ, Верещагинъ только и мечталъ что о Востокѣ! Потомъ, только что явилась малѣйшая возможность, онъ сталъ ѣздить на Кавказъ всякій годъ, прямо со своей работы въ Парижѣ. Для него Кавказъ имѣлъ постоянно ту самую, ни съ чѣмъ несравнимую притягательную силу оригинальности и поэтичности, которую онъ всегда имѣлъ для глубочайшихъ русскихъ художниковъ: Пушкина, Лермонтова, Глинки, гр. Льва Толстаго. „Смѣю надѣяться, писалъ онъ во „Всемірномъ путешественникѣ“, что мои кавказскіе эскизы, какъ они ни поспѣшно набросаны, не будутъ безусловно лишены всякаго интереса и помогутъ ознакомиться съ населеніемъ, о которомъ такъ мало у насъ свѣдѣній, между тѣмъ какъ оно рѣзко отличается отъ всего того, что мы привыкли постоянно видѣть! Типы, обычаи, нравы и привычки этихъ племенъ носятъ оригинальный, самобытный характеръ, и каждый съ невольнымъ удивленіемъ остановится надъ ними!...“

Но скоро Верещагину стало и Кавказа мало. Ему хотѣлось все новаго, еще болѣе отличающаго отъ того, что мы „привыкли постоянно видѣть“. И онъ задумалъ поѣхать въ Туркестанъ. Въ то время этотъ край былъ совершенно тихъ и спокоенъ, ни о какой войнѣ не было и помина. Верещагинъ думалъ привезти оттуда только такіе-же спокойные, бытовые эскизы типовъ, обычаевъ, нравовъ и сценъ, какіе привезъ съ Кавказа. Но вышло совсѣмъ другое. Вышло то, чего онъ вовсе и самъ не ожидалъ. Онъ воротился изъ Туркестана живописцемъ войны и потрясающихъ трагедій, живописцемъ такого склада, какого прежде еще никто не видывалъ и не слыхивалъ ни у насъ, ни въ Европѣ.

Верещагинъ поѣхалъ въ Туркестанъ въ сентябрѣ 1867 г. Съ нимъ въ томъ году познакомился туркестанскій генералъ-губернаторъ,

К. П. Кауфманъ, и, сильно привязавшись къ нему и желая облегчить ему возможность узнать новозавоеванный восточный край, прикомандировалъ его къ себѣ на службу, съ оффиціальнымъ титуломъ: „состоящій при генералъ-губернаторѣ поручикъ Верещагинъ.“ Военной формы онъ, однако же, не носилъ и ходилъ въ штатскомъ платьѣ и въ бородѣ.

„Это сущая каторга проѣхать отъ Оренбурга до Ташкента“, пишетъ Верещагинъ въ «Tour du monde». И однако же онъ эту каторгу храбро продѣлалъ, изъ любви къ живописи и новизнѣ, представляемой ему въ томъ краю природою, людьми и жизнью. Добравшись черезъ степи, фортъ № 1, Джанкентъ, фортъ № 2, фортъ Перовскій, городъ Туркестанъ, Джемкендъ, въ мѣсяца въ полтора, до Ташкента, онъ тамъ засѣлъ на всю зиму. И здѣсь, какъ во всю дорогу, онъ не переставалъ ни единой, кажется, минуты смотрѣть и смотрѣть, рисовать и рисовать.

Въ концѣ апрѣля 1868 года, Верещагинъ оставилъ Ташкентъ и пустился въ дальнѣйшее путешествіе, на югъ, по направленію къ Ходженту. Приблизительно на полдорогѣ, онъ остановился въ большой киргизской деревнѣ Бука, и думалъ пожить и порисовать тамъ довольно долго, но все неожиданно перемѣнилось.

Сначала пронеслась вѣсть, что бухарскій эмиръ въ Самаркандѣ, и собирается воевать съ Россіей. Верещагинъ этому не повѣрилъ и преспокойно остался въ Букѣ. Но скоро вѣсть о войнѣ подтвердилась.

„Я былъ уже нѣсколько дней въ Букѣ, пишетъ онъ въ „Tour du monde“ 1873 года, какъ вдругъ узналъ изъ только-что полученнаго письма, что Россія готовится къ походу на Бухару, и что авангардъ нашего отряда даже выступилъ. Раньше этого извѣстія, я весь былъ преданъ мирнымъ занятіямъ, восхищаяся природой, — прогуливался, распрашивалъ, писалъ, рисовалъ. Война! и такъ близко отъ меня, въ сердцѣ Средней Азіи! Мнѣ захотѣлось увидать изъ близи свалку битвъ, и я тотчасъ-же покинулъ деревню Бука, гдѣ собирался пробыть гораздо дольше... Слухи о войнѣ уже распространились по странѣ, и я скоро замѣтилъ это на отношеніяхъ ко мнѣ жителей Буки. Только что выходя изъ дому, я уже видѣлъ свирѣпые взгляды. Проснулась внезапно вся недовѣрчивость мусульманина къ христіанину, побѣжденнаго къ побѣдителю. Тѣ самые люди, что такъ безцеремонно совали пальцы въ мой пилавъ и не пропускали случая попить моего чайку, притворялись теперь, что не замѣчаютъ меня, и нарочно не отвѣчали на мой поклонъ. Все въ нихъ говорило мнѣ: „Эй ты, христіанинъ! Наше брюхо принимало угощенія отъ кафира, но это было скорѣе не изъ дружбы, а изъ жалости къ тебѣ, собака!“

Однако, не взирая ни на что, Верещагинъ поскакалъ по направленію къ Самарканду. Эта минута была одна изъ самыхъ рѣшительныхъ въ его жизни. Въ немъ тогда народилось то страстное желаніе видѣть собственными глазами войну, которое должно было скоро сдѣлать изъ него совершенно новаго человѣка и художника.

И все-таки онъ не поспѣлъ туда во-время: и его самого, и его спутника, Ив. Ал. Хлудова (сына извѣстнаго москвича-милліонера, прославившагося какъ тутъ, въ Средней Азіи, такъ еще прежде въ Англіи и Америкѣ, коммерческою предпріимчивостію), ихъ обоихъ задержали въ дорогѣ, потому-что отъ генералъ-губернатора былъ отданъ приказъ никого не пропускать. Верещагинъ былъ въ отчаяньи. «Опять запаздываніе! говорилъ онъ самъ себѣ. Самаркандъ возьмутъ безъ тебя. Ты не увидишь сраженія, сколько тебѣ ни хочется присутствовать при этомъ новомъ для тебя зрѣлищѣ!» (Tour du monde). Наконецъ, послѣ многихъ напрасныхъ хлопотъ и усилій, онъ пріѣхалъ въ Самаркандъ, но только уже на другой день послѣ вступленія туда русскихъ войскъ, безъ боя, 2 мая 1868 г. «Взъѣхавъ на вершину холма, расказываетъ Верещагинъ въ „Tour du monde“, я остановился ослѣпленный и, можно сказать, подавленный удивленіемъ и восторгомъ. Самаркандъ лежалъ внизу подо мною, затопленный зеленью. Надъ его садами и домами поднимались древнія гигантскія мечети, и я, пришедшій изъ такой дали, готовился вступить въ городъ, когда-то великолѣпный, столицу Тамерланову“...

Водворившись въ Самаркандѣ, Верещагинъ тотчасъ принялся бродить по городу и разъѣжать по окрестностямъ, разсматривая и изучая завлекательный для него новый восточный край, рисуя все поражавшее его. Напрасно его останавливалъ помощникъ самаркандскаго коменданта, хорошо извѣстный въ Туркестанѣ маіоръ Сѣровъ. Онъ умолялъ Верешагина не рисковать жизнью, не ѣздить по окрестностямъ безъ конвоя; но Верещагинъ его не слушался и продолжалъ ходить и ѣздить всюду одинъ.

Въ это время, вслѣдствіе новыхъ непріязненныхъ демонстрацій бухарскаго эмира, былъ выдвинутъ на встрѣчу ему русскій отрядъ, и считавшаяся неприступною крѣпость Катты-Курганъ безъ сопротивленія отворила свои ворота. Скоро потомъ прибыли сюда, въ русскій лагерь, два посланника отъ эмира, для переговоровъ. Переговоры эти велъ, съ нашей стороны, начальникъ штаба генералъ-губернатора, генералъ Гейнсъ, а роль секретаря выполнялъ при немъ, на этотъ разъ— Верещагинъ. Лежа на травѣ, пока другіе сидѣли на коврахъ, онъ быстро и вѣрно записывалъ всѣ происходившіе совѣщанія и разговоры. Его

отчетъ, можно сказать, стенографическій, и въ высшей степени характерный и интересный, уцѣлѣлъ до сихъ поръ. Ему слѣдуетъ однажды появиться въ печати. Переговоры, однако, не привели ни къ чему, и военныя дѣйствія возобновились. Многіе предваряли генерала Кауфмана, что что-то недоброе готовится въ Самаркандѣ. Верещагинъ, много разъ собственными глазами имѣвшій случай видѣть, какъ муллы, передъ домами и на базарахъ, фанатизируютъ народъ къ возстанію, также предварялъ Кауфмана; но этому послѣднему нельзя было останавливаться, и онъ двинулся впередъ съ главнымъ своимъ отрядомъ (тысячи въ $1^1/_2$ челоловѣкъ), оставивъ въ Самаркандѣ лишь гарнизонъ, человѣкъ въ 500, подъ командой коменданта, барона Штемпеля. Въ городѣ оставалось также человѣкъ 200—300 русскихъ солдатъ, раненыхъ при послѣднихъ бояхъ, или вообще больныхъ.

Но пока генералъ Кауфманъ одерживалъ, подъ Зербулахомъ, блестящую побѣду надъ бухарскимъ войскомъ, подъ предводительствомъ Омеръ-бея, бѣглаго русскаго казака, узбеки, тайно сговорившись съ жителями Самарканда, вдругъ громадными массами (тысячъ въ 25, говоритъ Вамбери) окружили городъ и сдѣлали послѣднее усиліе, чтобы освободить Тамерланову столицу, драгоцѣнную жемчужину Средней Азіи. И тутъ, нежданно-негаданно, Верещагину пришлось не только „увидать“ войну, но и принять въ ней громадное участіе лично. Онъ ничего не потерялъ, что Самаркандъ былъ взятъ безъ него. Тутъ произошло теперь многое такое, что затмѣвало всѣ предыдушія событія.

Я могу разсказать тогдашнія дѣла со словъ нѣсколькихъ очевидцевъ, частью даже со словъ самого генерала Кауфмана, переданныхъ мнѣ знакомыми мнѣ военными, и, наконецъ, частью, по разсказамъ самого Верещагина.

Верещагинъ не пошелъ къ Зербулаху. Онъ остался въ Самаркандѣ, и собирался въ дальнѣйшее путешествіе по Туркестану, „такъ какъ пыль и крики мало знакомили меня, говоритъ онъ, съ настоящею войною“. Въ это время массы непріятеля обложили крѣпость, и черезъ день пошли на штурмъ. Вдругъ онъ услыхалъ выстрѣлы и крики „Уръ!“ на стѣнахъ [1]). Онъ такъ и бросилъ недопитый чай, схватилъ револьверъ и побѣжалъ въ самое опасное мѣсто. Тутъ онъ пробылъ, въ поминутныхъ бояхъ, цѣлыхъ 8 дней. Можетъ быть, ни одинъ солдатъ, ни одинъ офицеръ не работалъ столько, сколько Верещагинъ. Онъ поспѣвалъ всюду, на всѣхъ вылазкахъ былъ впереди, нѣсколько разъ схватывался въ рукопашную съ узбеками, и только подоспѣвавшіе во-время сол-

[1]) «Уръ» потатарски значитъ: «Бей! Катай»! Это — обычный крикъ татаръ въ бою. Отъ него, несомнѣнно, произошло руское «Ура».

даты выручали его изъ вѣрной смерти, такъ какъ на него накидывалось иногда по нѣскольку человѣкъ. Однажды схватившая его толпа узбековъ затащила его въ лавочку и собиралась съ нимъ покончить; но нѣсколько прибѣжавшихъ русскихъ солдатъ мгновенно освободили его и перебили туркменовъ. Когда уставшіе солдаты не двигались болѣе съ мѣста, Верещагинъ самъ, своими руками, нагружалъ трупы на арбы. Громадная масса людскихъ и лошадиныхъ труповъ гнила подъ знойными лучами майскаго туркестанскаго солнца, у самыхъ стѣнъ Самарканда, грозила болѣзнями и буквально отравляла воздухъ. Никто почти изъ солдатъ не хотѣлъ притронуться къ этимъ трупамъ, представлявшимъ видъ какого-то киселя. Верещагинъ рѣшился взяться и за это дѣло. Онъ втыкалъ штыкъ въ тѣла и проталкивалъ ихъ отъ стѣнъ. Когда однажды непріятель взошелъ на стѣну и, привязавъ красное знамя на ближайшей саклѣ, бросился на русскія пушки, Верещагинъ, видя, что „Ура"-то всѣ кричатъ, но никто не идетъ впередъ, даже не смотря на то, что полковникъ Назаровъ, одинъ изъ самыхъ бравыхъ защитниковъ Самарканда, приказалъ офицерамъ шашками гнать солдатъ впередъ и самъ билъ направо и налѣво, — бросился впередъ, крикнувши: „За мной, братцы!" Онъ увлекъ солдатъ и отогналъ непріятеля. Около него было убито, во второй день штурма, около 40 человѣкъ, изъ которыхъ нѣкоторые залили своею кровью все его пальто (пальто было тутъ у него роскошью: почти все остальное время штурма, Верещагинъ, какъ и большинство русскихъ солдатъ и офицеровъ, былъ въ одной рубашкѣ и холщевыхъ штанахъ, съ солдатскимъ ружьемъ со штыкомъ въ рукахъ, на головѣ поярковая шляпа; а когда пулей ее сбило у него съ головы, онъ надѣлъ себѣ, отъ жары, чахолъ офицерской фуражки; у пояса у него была сума съ патронами). Разъ у него перебило пулей ружье у самой груди; другой разъ онъ получилъ страшный ударъ въ ногу камнемъ – они сыпались на русскихъ градомъ изъ саклей. Крови вытекло не мало изъ раны, но Верещагину было стыдно показать себя потомъ „раненымъ камнемъ". Онъ отвязалъ узбекское знамя, не смотря на то, что въ эти минуты по его рукамъ стрѣляли, и снесъ его полковнику Назарову, который отдалъ его солдатамъ на портянки. „Дрались, не переставая, 8 дней и 8 ночей, разсказываетъ Кларети, со словъ Верещагина, въ „Figaro" (Декабрь 1881). Штурмъ былъ отчаянный, онъ шелъ безъ единой перемежки. Верещагинъ стоялъ на стѣнѣ съ револьверомъ въ каждой рукѣ. Смерть была неизбѣжна. Сдаться—это значило осуждать свою голову на отрубленіе. Комендантъ говорилъ: „Мы взорвемъ себя!" Но таинственный голосъ шепталъ Верещагину: „Ты не будешь убитъ, и все,

что теперь видишь, ты это однажды нарисуешь на картинахъ!“ Но пришелъ грозный и безнадежный часъ. Однажды ночью, нападающіе сожгли большія городскія ворота и яростно бросились впередъ черезъ огонь. Но ихъ оттѣснили. „Я помню свѣрѣпыя головы варваровъ, разсказывалъ Верещагинъ, красные отблески на штыкахъ нашихъ солдатъ и поминутные командные крики нашихъ офицеровъ!“

Горсточка русскихъ защитниковъ Самарканда, состоявшая, кромѣ военныхъ, изъ чиновниковъ, мѣщанъ и всяческихъ разночинцевъ, продолжала мужественно отбивать штурмъ, и днемъ, и ночью. Всѣ спали у воротъ между солдатами, среди массы блохъ и вшей. Купцы, бывшіе въ крѣпости, все время молились Богу и угощали офицеровъ, а съ ними и Верещагина, борщемъ и чаемъ. Весь гарнизонъ звалъ Верещагина, совсѣмъ посторонняго человѣка, „Васильемъ Васильевичемъ“, словно кого-то самаго близкаго „своего“. Посылали изъ крѣпости одного вѣстника за другимъ къ Кауфману, чтобы увѣдомить его объ отчаянномъ положеніи Самарканда, готоваго опять воротиться въ азіятскія руки, но всѣ посланные киргизы попадались въ руки непріятеля, всѣмъ имъ рѣзали головы. Наконецъ одинъ, на седьмой день, добрался до Кауфмана и принесъ ему нѣмецкую записочку отъ командира, гдѣ говорилось, что гарнизонъ въ крайности: нѣтъ соли, нѣтъ воды, половина людей перебита и перерѣзана. Кауфманъ воротился, поднялъ на штыкъ весь городъ, сжегъ базаръ. Но всѣ товарищи по защитѣ Самарканда приписывали Верещагину одну изъ самыхъ главныхъ ролей въ этомъ дѣлѣ; онъ собственноручно отстоялъ даже одну русскую пушку (а пріобрѣтеніе хотя-бы одной пушки было очень важно для узбековъ: у нихъ были только фальконеты). Разсказывали даже, будто одинъ батальонъ заявлялъ, что раньше, чѣмъ Верещагину, никому не слѣдуетъ и крестовъ-то давать. Генералъ Кауфманъ, едва въѣхавъ въ Самаркандъ, выслушалъ отъ коменданта Штемпеля докладъ о томъ, что, не будь тутъ Верещагина, быть можетъ, не удалось-бы отстоять Самаркандъ. Впечатлѣніе побѣды туркменовъ было-бы по всей Средней Азіи громадное. Полковникъ Назаровъ тоже горячо подтверждалъ о необычайномъ участіи Верещагина. Раненые солдаты, сложенные во дворцѣ эмира, цѣловали руки начальнику штаба, обрадованные возвращеніемъ русскихъ, и громко заявляли, что, не будь тутъ „Василья Васильевича“, пропалъ-бы Самаркандъ! Еще на мѣстѣ битвы товарищи поздравляли Верещагина съ „первымъ крестомъ“. Услыхавъ все, что безъ него происходило, генералъ Кауфманъ взглянулъ около себя — но нигдѣ не видать было Верещагина. Его послали отыскивать, на силу отыскали. Онъ гдѣ-то спалъ мертвымъ сномъ послѣ 8-ти дневной

муки и утомленія. Тогда Кауфманъ передъ всѣмъ своимъ штабомъ благодарилъ Верещагина. Но этому было досадно видѣть, какъ тѣ самые люди, которые всего за день передъ тѣмъ на чемъ свѣтъ стоитъ бранили генерала Кауфмана, теперь разстилались передъ нимъ: и онъ, со всегдашнею правдивостью и смѣлостью, прямо при всѣхъ сказалъ генералу Кауфману, что въ эти дни общій голосъ всѣхъ солдатъ былъ тотъ, что онъ „крѣпость не устроивши ушелъ". Увѣряли тогда, будто генералъ Пистолькорсъ (теперь уже умершій), лихой кавалеристъ, русскій Мюратъ, совѣтывалъ разстрѣлять за это Верещагина. Но генералъ Кауфманъ былъ человѣкъ рѣдкій, вовсе не рутинный и не дюжинный, человѣкъ умный, высоко честный и благородный, а потому способный понимать честность и благородство также и въ другихъ. Ему и въ голову не пришло расправляться съ Верещагинымъ такъ, какъ его учили другіе. Онъ представилъ Государю Императору о дѣлахъ Верещагина, и ходатайствовалъ объ офицерскомъ Георгіѣ для него. Но пока шло представленіе, Верещагинъ провѣдалъ о немъ, и сильно упрашивалъ генерала Кауфмана оставить его безъ наградъ. Кауфманъ сначала былъ очень разсерженъ, пришелъ даже въ негодованіе; но потомъ, душевно любя и уважая его, сталъ уговаривалъ. Когда назначеніе уже пришло, Кауфманъ побѣдилъ его упорство только тѣмъ, что снялъ съ собственной груди крестъ, 15 лѣтъ имъ носимый, и надѣлъ на Верещагина. Тотъ, блѣдный и мрачный, стоялъ, заложивъ руки за спину и прислонясь спиной къ столбу палатки. Онъ молча покорился. Скоро потомъ самыя сердечныя отношенія между ними однако же возобновились.

Верещагинъ провелъ лишь нѣсколько мѣсяцевъ въ Туркестанѣ, то въ разъѣздахъ и маленькихъ путешествіяхъ, то въ Самаркандѣ и Ташкентѣ, за холстами и кистями. Но какъ ни много онъ работалъ въ это время, а все-таки, по прежнему, продолжалъ много и читать. Онъ всего болѣе читалъ въ это время Спенсера, а изъ русскихъ журналовъ „Вѣстникъ Европы".

Въ концѣ 1868—1869 года онъ пріѣхалъ въ Европу, и, по всегдашнему, тотчасъ-же поскакалъ въ Парижъ. Когда же ранней весной, или въ началѣ 1869 г., пріѣхалъ въ Петербургъ, со всѣмъ своимъ штабомъ, Кауфманъ, Верещагинъ тоже сюда пріѣхалъ, и предложилъ устроить большую „Туркестанскую выставку", еще первую въ Россіи. Онъ получилъ на то разрѣшеніе, и устроилъ ее великолѣпно, съ большимъ блескомъ и необыкновенно художественно: онъ самъ ее разставлялъ, развѣшивалъ и прибивалъ. Помѣстилась она въ домѣ Министерства Государственныхъ Имуществъ (тогдашній министръ, генералъ-адъютантъ

Зеленый, былъ большой пріятель Кауфмана). Въ одной залѣ помѣстились зоологическія и минералогическія коллекціи Сѣверцова и Татаринова, въ двухъ другихъ — этнографическія коллекціи оружія, одеждъ, ковровъ и всяческихъ туземныхъ бытовыхъ произведеній, принадлежащихъ самому Верещагину, генералу Гейнсу и графу Воронцову-Дашкову. Наконецъ, еще одна особая зала была наполнена картинами, этюдами и рисунками Верещагина.

Эта выставка (безплатная), была диковинкой для Петербурга. На нее съ любопытствомъ ходили толпы народа. Всѣ оставались очень довольны картинами и набросками Верещагина, но, кажется, никто не замѣчалъ еще въ нихъ настоящаго художественнаго ихъ значенія. Для всѣхъ Верещагинъ былъ живописецъ совершенно новый, совершенно неизвѣстный—два его рисунка съ выставки 1867 года, „Духоборцы“ и „Религіозная процессія“, давно уже были забыты или остались вовсе незамѣченными; ни о какихъ другихъ его произведеніяхъ ничего не было слышно, и большинство скорѣе смотрѣло на его картины, какъ на нѣчто энографическое, какъ и на всю остальную выставку. „Голосъ“ (№ 86) говорилъ, что собраніе Верещагина „представляетъ необыкновенный интересъ“, а почему? потому только, что талантливый художникъ избиралъ сюжеты своихъ работъ такимъ образомъ, что ихъ собраніе „даетъ очень живое понятіе о наружности и нравахъ жителей Туркестанскаго края; передъ вами множество характеристическихъ типовъ, взятыхъ изъ самыхъ разнообразныхъ слоевъ туземнаго общества, начиная отъ ученаго муллы и кончая индійцемъ-бродягой, забредшимъ въ Туркестанъ....“ и т. д.—однимъ словомъ, писателю „Голоса“ картины Верещагина казались интересными преимущественно со стороны научной, нравоописательной. Картины же: „Послѣ неудачи“ и „Послѣ удачи“ казались автору очень интересны спеціально потому, что здѣсь „съ необыкновенною яркостью выступаетъ характеръ той жизни, которую приходилось вести первое время завоевателямъ Туркестана“. Самостоятельнаго творчества и художественнаго создаванія авторъ тутъ никакого еще не открывалъ. Что̀ фотографіи, снятыя съ натуры, для иллюстраціи, что̀ картины, написанныя Верещагинымъ—между тѣми и другими ему не видно было никакой разницы. „Биржевыя Вѣдомости“ (высказавшія, впрочемъ, свое мнѣніе не тотчасъ-же, а позже, по поводу Верещагинской выставки 1874 года, въ своемъ № 85) сравнивали Верещагина съ Горшельтомъ, и отдавали этому послѣднему предпочтеніе во всѣхъ отношеніяхъ. „Горшельтъ, говорили онѣ, явился на Кавказъ художникомъ уже сложившимся, знающимъ свои средства. Въ первой выставкѣ работъ г. Верещагина (1869), напротивъ, видно

было еще колебаніе его въ выборѣ направленія. И эта недостаточная подготовленность не могла не заставлять художника ограничиваться одиночнымъ изученіемъ особей, его поразившихъ, ибо для группировки болѣе трудной не хватало у него силы и опытности, а глазъ не успѣлъ еще пріобрѣсти мѣткости въ выборѣ картинныхъ пятенъ для рисунка...“ Впрочемъ, не всѣ газеты высказывали такія каррикатурныя мнѣнія, какъ „Голосъ“ и „Биржевыя Вѣдомости“. Въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“ (№ 105) мы находимъ нѣсколько отзывовъ, вполнѣ вѣрныхъ, мѣткихъ и въ высшей степени симпатичныхъ. „Произведенія Верещагина, было тутъ сказано, оставляютъ далеко за собою все то, что привозили до сихъ поръ изъ своихъ путешествій наши художники-туристы. Картины Верещагина масляными красками свидѣтельствуютъ о его способности удачно выбирать предметы для наблюденія и глубоко понимать наблюдаемое. Нѣсколько выставленныхъ имъ головокъ, изображающихъ типы мѣстныхъ жителей, столь выразительны и дышатъ такой правдой, что не видавши ни разу подобныхъ физіономій, можно утверждать, что художникъ выбралъ и изобразилъ личности самыя характерныя. Въ болѣе сложныхъ картинахъ своихъ, Верещагинъ внесъ интересъ общечеловѣческій въ изображеніе нравовъ, которые другому показались-бы только дикими или смѣшными... Онъ прекрасно владѣетъ кистью и колоритомъ...“

Такого мнѣнія были у насъ въ то время, по счастію, многіе. Помимо газетъ, въ обществѣ петербургскомъ быстро разнеслась вѣсть о новомъ живописцѣ-восточникѣ и его необыкновенно талантливыхъ картинахъ, столько непохожихъ на все, что до тѣхъ поръ было у насъ извѣстно. При томъ-же, Туркестанъ въ высшей степени занималъ тогда общее любопытство. Верещагинскими картинами восхищались очень многіе, не взирая даже на то, что ихъ живопись была лишена всякаго блеска и колоритности, представляла что-то мутное и мрачное, сухое и коричневое, не дававшее даже и издали подозрѣвать великолѣпный, полный лучезарнаго свѣта колоритъ будущаго Верещагина.

Изъ четырехъ главныхъ картинъ на выставкѣ, двѣ принадлежали генералу Гейнсу: это «Послѣ удачи“ и „Послѣ неудачи“. Съ Гейнсомъ Верещагинъ близко сошелся и подружился въ Туркестанѣ, и, по его собственнымъ словамъ, многимъ былъ ему обязанъ. Онъ подарилъ ему, въ разное время, нѣкоторыя изъ лучшихъ тогдашнихъ своихъ произведеній: всѣ этюды для картины „Бурлаки“, большой рисунокъ „Религіозная процессія въ Шушѣ“, множество этюдовъ туркестанскихъ типовъ, и двѣ, едва ли не первыя тогда картинки съ военнымъ

содержаніемъ: „Послѣ неудачи“, „Послѣ удачи“. Онѣ произвели глубокое впечатлѣніе и на Императора Александра II, и на Императрицу Марію Александровну, при первомъ же посѣщеніи Ими туркестанской выставки, Государь долго не отходилъ отъ нихъ, Императрица вздрогнула всѣмъ тѣломъ при первомъ же взглядѣ. Въ самомъ дѣлѣ, въ какихъ прежнихъ „военныхъ картинахъ“ бывала представлена такая неподкупная, такая безпощадная правда? Тотчасъ послѣ окончанія выставки, обѣ картины были поднесены Государю Императору, и Онъ ихъ такъ любилъ, что онѣ постоянно потомъ висѣли у Него въ кабинетѣ. Третья картина: „Опіумоѣды“ была поднесена авторомъ почти тотчасъ послѣ выставки Великой Княгинѣ Александрѣ Петровнѣ, которая еще во время выставки въ высшей степени восторгалась и оригинальнымъ, талантливымъ авторомъ, и этою потрясающею его картиною.

Четвертая картина „Бача и его поклонники“ присутствовала на выставкѣ лишь въ видѣ фотографіи. Еще въ Парижѣ, зимой, до выставки, когда Верещагинъ показывалъ новыя свои туркестанскія картины и этюды художникамъ, своимъ друзьямъ, Жеромъ воскликнулъ передъ этою картиною: „Mais c'est ignoble!“ (какое отвращеніе), и Верещагинъ, всегда столько впечатлительный, уничтожилъ оригиналъ. Съ него осталось лишь 4—5 фотографическихъ копій. Впрочемъ, такое преслѣдованіе сюжета, дѣйствительно еще небывалаго въ художественныхъ коллекціяхъ, не помѣшало появленію его въ свѣтъ, какъ одной изъ иллюстрацій Путешествія Верещагина по Средней Азіи („Tour du monde“ 1873 г.), вмѣстѣ съ первыми тремя картинами и многими другими туркестанскими сюжетами.

Зная характеръ и натуру Верещагина, я никогда не могъ довольно надивиться тому, какъ онъ могъ, въ 1868 и 1869 годахъ, разрознивать свои картины? Уже и въ то время у него ясно звучала та самая нота, которая впослѣдствіи такъ громко слышна во всей его художественной дѣятельности: это—желаніе, это—потребность рисовать не отдѣльныя картины и картинки, а полныя, многосоставныя, крѣпко связанныя цѣлыя. У него задачи — всегда такія многосложныя, его умъ и духъ адресуются всегда къ столькимъ разнообразнымъ сторонамъ предмета, что въ одной, даже въ двухъ-трехъ картинахъ этого не выскажешь, и надобенъ ихъ цѣлый рядъ. Какъ я уже говорилъ выше, Верещагинъ—живописецъ „хоровъ“ и „народа“; мелочами и пустяками большинства европейскихъ живописцевъ онъ вовсе не умѣетъ интересоваться. Если не въ 1869 году, тотчасъ-же съ перваго его появленія на выставкѣ, то по крайней мѣрѣ теперь, я думаю, каждому совершенно ясно, что

В. В. ВЕРЕЩАГИНЪ, Опиумоѣды.

Фото-цинкографія

съ рисунка перомъ Натальи Петровны Собко.

съ самаго пріѣзда въ Туркестанъ, Верещагинъ, ошеломленный, до глубины души потрясенный, жизнью и людьми глухаго Востока, принялся не за отдѣльныя картины, а за цѣлый рядъ ихъ, составляющій одно цѣлое. Еще до войны и Самарканда, онъ началъ брать одну за другою главныя ноты средне-азіатской, „мирной", ежедневной жизни. „Опіумоѣды", „Бача", „Дервиши", „Нищіе", „Жиды-торговцы"—вообще всѣ главные типы и сцены изъ числа иллюстрацій „Tour du monde" 1873 года, присутствовавшіе въ оригиналахъ на туркестанской выставкѣ 1869 года, явно составляютъ разрозненныя части одного и того-же неразрывнаго цѣлаго, притомъ цѣлаго еще недоконченнаго и лишь перерваннаго совершенно случайною поѣздкою 1868—69 года въ Парижъ и Петербургъ. По этому я не возьму въ толкъ, какъ могъ Верещагинъ, всегда столько полный своими задачами, всегда столько упорный и непреклонный, раздавать въ разныя руки отдѣльные куски одной общей картины? Это мнѣ представляется тѣмъ-же самымъ, какъ если бы авторъ многосложнаго романа, поэмы, драмы, раздавалъ-бы по разнымъ рукамъ отдѣльныя главы, сцены, явленія одного и того-же произведенія.

Картины и этюды туркестанской выставки 1869 года должны бы находиться, всѣ вмѣстѣ, въ томъ самомъ музеѣ или собраніи, гдѣ собраны остальныя картины и этюды, возникшіе вслѣдствіе прибыванія Верещагина въ Туркестанѣ. Это—все страницы одной и той-же книги. Всего болѣе я горюю объ отсутствіи здѣсь „Опіумоѣдовъ", которые составляютъ, быть можетъ, высшій и крупнѣйшій chef d'oeuvre Верещагина того періода. Я буду говорить объ всей коллекціи ниже, за одинъ разъ.

Лѣтомъ 1869 года, Верещагинъ побывалъ въ Антверпенѣ и Брюсселѣ, потомъ проѣхалъ на пароходѣ по всему Дунаю, и, по всегдашнему, наполнялъ цѣлые альбомы карандашными рисунками и набросками. Потомъ поѣхалъ вторымъ разомъ въ Туркестанъ, написалъ тутъ красками множество картинъ и этюдовъ, нарисовалъ карандашемъ еще большее количество этюдовъ и набросковъ, потомъ совершилъ путешествіе по киргизскимъ степямъ и по Семирѣченской области, до Чугучака, т. е. до границъ Китая. Во время этого путешествія онъ подвергался безчисленнымъ опасностямъ на границахъ Китая, потому что эта страна была объята войною китайцевъ съ дунганами. „Я былъ въ очень опасныхъ свалкахъ на китайской границѣ, разсказываетъ самъ Верещагинъ. Тутъ однажды я даже самъ отбивался и отбивалъ одного офицера отъ цѣлой массы таранчей, карманнымъ револьверомъ".

Что касается вообще до пребыванія его, съ 1868 по 1870 годъ,

въ Туркестанскомъ краѣ, то Верещагинъ замѣчаетъ, что онъ много былъ обязанъ просвѣщенному вниманію генерала Кауфмана. „Генералъ Гейнсъ много, продолжаетъ онъ, помогалъ мнѣ во всемъ. Генералъ Гомзинъ былъ также добръ. Главная помощь пришла отъ моего добраго отца, который сказалъ, что не хочетъ, чтобъ дѣти дожидались его смерти, и раздѣлилъ намъ свое имѣніе, оставшись самъ почти ни съ чѣмъ. На деньги, полученныя мною отъ проданнаго изъ моей части лѣса, я могъ кончить свои картины, привезъ ихъ въ Питеръ и выставилъ“.

Это „окончаніе“ туркестанскихъ картинъ произошло въ Мюнхенѣ.

(*Окончаніе—въ слѣдующемъ выпускѣ*).

Портретъ В. Г. ПЕРОВА.

Фотогiалотипiя

съ фотографiи И. Г. Цяговченко, снятой въ 1878 г.

Изготовлено въ экспедиции заготовленiя госуд. бумагъ

Прилож. къ „Вѣстнику изящныхъ искусствъ".

Василій Григорьевичъ Перовъ,

его жизнь и произведенія.

Статья Н. П. Собко.

Перовъ представляетъ своею личностью много характернаго и какъ человѣкъ, и какъ художникъ. И въ томъ, и въ другомъ случаѣ у него на первомъ планѣ стояла правда. Съ юныхъ лѣтъ, не смотря на свой мягкій и добрый характеръ, онъ всѣмъ говорилъ правду въ глаза, даже самую жесткую, не взирая ни на кого; тѣмъ не менѣе онъ легко привязывалъ къ себѣ всякаго, кому приходилось болѣе или менѣе близко сталкиваться съ нимъ, хотя нѣкоторымъ, можетъ быть, и не нравилась иногда его чрезмѣрная откровенность. Та же черта отражалась и на его произведеніяхъ. Сюжеты для своихъ картинъ онъ бралъ въ самомъ дѣлѣ изъ дѣйствительной жизни; и публика, и критика, высоко цѣнили его за это, но были люди, которые упрекали его за тенденціозность и за отталкивающіе сюжеты.

Прежде отцомъ русской бытовой живописи считался Венеціановъ. Но онъ, по недостатку таланта, не могъ отдѣлаться отъ многихъ условностей, не смотря на все свое стремленіе (съ 1820 г.) брать сюжеты изъ дѣйствительной жизни и руководствоваться при этомъ настоящей натурой—„12-ти лѣтняя привычка къ манерамъ мѣшала ему въ его предпріятіи“, какъ онъ самъ объяснялъ причину своихъ неудачъ. Правда, подъ покровительствомъ Общества Поощренія Художниковъ, онъ образовалъ, въ 1820-хъ и 1830-хъ годахъ, цѣлую школу худож-

никовъ, которые слѣдовали его примѣру въ поискахъ за реализмомъ; однако и изъ нихъ никто ничего не произвелъ выдающагося. Послѣ Венеціанова и его школы, попытки въ реальномъ направленіи мы видимъ въ началѣ 1840-хъ годовъ въ ученикахъ только что основаннаго передъ тѣмъ Московскаго Училища Живописи и Ваянія. Эти-то попытки, можно считать, и положили основаніе тому направленію, первымъ крупнымъ представителемъ котораго является въ 1850-хъ годахъ Перовъ съ своими послѣдователями.

Не многимъ раньше, въ концѣ 1840-хъ годовъ, наклонность къ реализму обнаруживаетъ Ѳедотовъ, готовившійся быть сперва баталистомъ и перешедшій на жанръ подъ вліяніемъ баснописца Крылова. Но не смотря на то, что онъ былъ ученикъ Брюлова, произведенія его многимъ грѣшили и въ рисункѣ, и въ колоритѣ, даже по тому времени. Въ рисункѣ у него было не мало каррикатурнаго, а въ колоритѣ—довольно жесткости. Къ тому же онъ сдѣлалъ не много на своемъ вѣку по части жанра—всего какихъ-нибудь три картины и нѣсколько рисунковъ. Другое дѣло — Перовъ.

Помимо творческой силы, произведенія его замѣчательны—часто по рисунку и по колориту, а также и по численности своей. Если въ прежнихъ его произведеніяхъ замѣтны погрѣшности въ рисункѣ и колоритѣ, но онѣ мало по малу исчезаютъ съ теченіемъ времени, благодаря силѣ его таланта и энергіи. Сперва онъ и не рѣшался писать большія картины, а писалъ только миніатюрныя, гдѣ недостатки въ рисункѣ были не такъ замѣтны. Но съ половины 1860-хъ годовъ онъ вдругъ начинаетъ писать большія вещи, въ $^1/_3$ натуры и въ настоящую величину, и съ тѣхъ поръ производитъ цѣлый рядъ замѣчательныхъ портретовъ. Только съ половины 1870-хъ годовъ, послѣ 20-ти лѣтней дѣятельности, въ немъ замѣчается нѣкоторый упадокъ. Вслѣдствіе разныхъ обстоятельствъ (смерти первой жены, поступленія въ профессоры Московскаго Училища Живописи и Ваянія, появленія на свѣтъ огромной коллекціи картинъ и этюдовъ Верещагина изъ Туркестанской войны, сильнаго развитія чахотки), въ немъ происходятъ перемѣны: онъ замыкается въ самого себя, оставляетъ жанръ, берется за историческіе, религіозные и аллегорическіе сюжеты, пишетъ колоссальныя картины, самъ сознаетъ, что у него выходитъ не то, чего онъ желаетъ, переписываетъ одно и то же по нѣскольку разъ. Прежняя сила покидаетъ его. Не смотря на многое хорошее и важное, заключающееся даже въ самыхъ послѣднихъ его произведеніяхъ, этимъ картинамъ въ общемъ все-таки далеко до прежнихъ его работъ. Это уже не тотъ Перовъ, который сдѣлалъ настоящій переворотъ въ русскомъ

жанрѣ. Правда, въ послѣдніе годы жизни онъ опять принялся-было за бытовыя картины, но онѣ, къ сожалѣнію, остались неконченными.

Все, что было писано о немъ до сихъ поръ, далеко не полно. Мы постараемся представить здѣсь возможно обстоятельный очеркъ его жизни и дѣятельности, на основаніи разсказовъ его родныхъ и товарищей, личныхъ его воспоминаній, собственной его переписки, архивныхъ документовъ и печатныхъ источниковъ. Разсказъ о юности Перова записанъ со словъ его матери и сообщенъ намъ его братомъ, Л. Г. Криденеромъ. Мы воспроизводимъ этотъ разсказъ почти цѣликомъ, дополнивъ его свѣдѣніями, слышанными нами отъ его другаго брата, А. Г. Криденера, и отъ его пріятеля, И. М. Прянишникова. Въ недавнее время, въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ, были напечатаны воспоминанія о Перовѣ; но они, какъ и многія другія воспоминанія, писанныя нѣсколько лѣтъ спустя послѣ самыхъ событій, грѣшатъ въ иныхъ случаяхъ противъ истины и не согласуются съ другими данными, бывшими у насъ въ распоряженіи и вполнѣ несомнѣнными. Поэтому мы могли руководствоваться ими только отчасти. Главнымъ матеріаломъ для описанія жизни и дѣятельности Перова, со времени его заграничнаго пенсіонерства, служила намъ его собственная переписка. Хотя онъ и врагъ былъ писать письма, и ихъ обыкновенно писали за него его жена и братъ, подъ его диктовку, но всѣ исходившія отъ него письма весьма замѣчательны по выраженнымъ въ нихъ мыслямъ. Къ сожалѣнію, намъ не удалось собрать всѣхъ такихъ писемъ; но тѣмъ, что̀ было у насъ въ рукахъ, мы воспользовались, на сколько можно было. При составленіи списка работъ Перова намъ оказали существенную помощь Е. Е. Перова, А. Г. Криденеръ и П. М. Третьяковъ.

I.

Василій Григорьевичъ Перовъ происходилъ изъ старинной фамиліи бароновъ Криденеровъ, но, рожденный внѣ брака, не могъ пользоваться всѣми преимуществами своего древняго рода. Не смотря на то, что родители его вскорѣ повѣнчались между собою, имъ все-таки не удалось усыновить своего первенца, благодаря строгости законовъ того времени. Родился Василій Григорьевичъ 23 декабря 1832 г. въ Тобольскѣ, гдѣ отецъ его былъ губернскимъ прокуроромъ, еще съ 1825 года. Григорій Карловичъ Криденеръ былъ человѣкъ очень добрый и просвѣщенный, и въ домѣ у него постоянно находили пріютъ и гостепріимство многіе декабристы, сосланные въ Сибирь. Послѣ

многолѣтней службы въ Тобольскѣ, онъ просилъ перевести его въ одну изъ южныхъ губерній Россіи, такъ какъ суровыя зимы Сибири вредно дѣйствовали на его здоровье; его дѣйствительно перевели на должность прокурора въ Архангельскъ, когда старшему сыну, Василію, не было и года.

6 Декабря, въ 4 часа утра, при жестокомъ морозѣ (какъ сообщаетъ мнѣ братъ Перова, Леонидъ Григорьевичъ Криденеръ, со словъ ихъ матери), семейство Криденеровъ тронулось изъ Тобольска въ далекій путь. Маленькій Василій только-что сталъ оправляться тогда послѣ какой-то дѣтской болѣзни. Много невзгодъ вынесъ онъ на пути, но, не смотря на нихъ, онъ дорогой видимо окрѣпъ и сильно поправился. Путешествіе, благодаря перерывамъ и остановкамъ, длилось почти шесть недѣль.

Недолго однако прослужилъ Г. К. Криденеръ въ Архангельскѣ— всего три съ половиною года, какъ долженъ былъ выдти въ отставку, и вотъ по какой причинѣ. Онъ написалъ французскіе стихи на всю губернскую администрацію, представивъ ее въ каррикатурномъ видѣ. Стихи повлекли за собой много непріятностей и даже доносы, поэтому ихъ автору нельзя было долѣе оставаться на службѣ. По полученіи отставки, Г. К. Криденеръ переселился съ семействомъ сперва въ Петербургъ, а потомъ, черезъ нѣсколько мѣсяцевъ, въ окрестности Дерпта, въ родовое имѣніе Суслепъ, которымъ владѣлъ въ то время его старшій братъ, Морицъ.

Въ Суслепѣ, когда сыну Василію не было и 5 лѣтъ, мать сама стала учить его грамотѣ. Мальчикъ оказалъ чрезвычайно хорошія способности и въ годъ уже порядочно читалъ и заучивалъ наизустъ стихи. Проживя въ Суслепѣ всего одинъ годъ, Г. К. Криденеръ переѣхалъ съ семействомъ на житье въ Самарскую губернію и поселился тамъ сначала въ деревнѣ Кротовкѣ, у своего зятя Д. В. Панова, женатаго на родной дочери его отъ первой жены, а затѣмъ, черезъ полгода, въ деревнѣ Кольцовкѣ, у другаго зятя, П. И. Степанова.

Первое время пребыванія въ Кольцовкѣ мать сама продолжала учить сына Василія; не много спустя, его отдали въ ученье къ священнику, который однако, будучи боленъ, скоро уѣхалъ лѣчиться, и тогда маленькаго Василія отдали въ ученье къ заштатному дьячку. Этотъ дьячекъ былъ человѣкъ умный и начитанный, отличался веселымъ и шутливымъ характеромъ, былъ большой юмористъ и любилъ разсказывать забавные анекдоты. Маленькаго Василія онъ училъ чистописанію, ариѳметикѣ и закону Божію. Изъ всѣхъ предметовъ юный ученикъ оказалъ особенные успѣхи въ каллиграфіи. Вмѣстѣ съ нимъ у

дьячка учился еще сынъ одного крестьянина, большой шалунъ, крайне безобразный по наружности и тупой въ наукахъ. Этотъ мальчикъ былъ напротивъ очень плохъ въ чистописаніи и все только болталъ ногами за уроками. Однажды дьячекъ, выведенный изъ терпѣнія его каллиграфическимъ незнаніемъ, вскричалъ въ сердцахъ: „Куда тебѣ писать, тебѣ только ногами болтать, и будешь ты у меня Иванъ Болтовъ, а вотъ онъ (указывая на маленькаго Василія) будетъ у меня Василій Перовъ". Съ тѣхъ поръ дьячекъ и не называлъ мальчиковъ иначе, какъ одного Иванъ Болтовъ, а другаго Василій Перовъ. Эти же прозвища остались за ними и на всю жизнь ихъ, вмѣсто фамилій. Въ то время маленькому Перову было 7 лѣтъ. Когда ему было 9 лѣтъ, отецъ его получилъ мѣсто управляющаго у г. Языкова въ имѣніи Саблуково, Нижегородской губерніи, и все семейство тогда же переѣхало туда.

По пріѣздѣ въ Саблуково, маленькій Василій захворалъ жестокой натуральной оспой и чуть было не ослѣпъ — слѣды болѣзни остались на его лицѣ на всю жизнь. Только заботливости хорошаго врача и особенно уходу матери онъ былъ обязанъ тѣмъ, что остался вообще въ живыхъ. Долго ему запрещено было выходить изъ комнаты, и онъ своими шалостями съ меньшимъ братомъ, Григоріемъ, сильно надоѣдалъ матери. Но скоро все перемѣнилось, какъ только отецъ ихъ пригласилъ живописца изъ Арзамаса написать на своемъ большомъ портретѣ, вмѣсто прежней собаки, новую, бывшую на лицо въ то время. Маленькій Василій внимательно слѣдилъ за всей работой: видѣлъ, какъ живописецъ растиралъ краски, какъ писалъ ими, какъ вмѣсто одной собаки на картинѣ явилась другая, и съ его отъѣздомъ по окончаніи работы самъ взялъ карандашъ, началъ чертить на бумагѣ, пытался нарисовать человѣческую фигурку съ кого нибудь. Черта замѣчательная для ребенка, потому что обыкновенно дѣти стараются прежде всего копировать съ готовыхъ оригиналовъ, а потомъ уже съ натуры. Бумаги онъ перевелъ, правда, не мало, но дѣло все не клеилось. Разъ какъ-то мать, заглянувъ на его работу, замѣтила ему: „Ты бы, Вася, писалъ лучше съ картинъ, а то ты все пишешь человѣчковъ какихъ-то — ихъ тебѣ не написать, съ картинъ же, можетъ быть, и напишешь что-либо". Такъ какъ картинъ въ домѣ было много, то маленькій Василій принялся немедленно копировать съ нихъ. Къ этому занятію онъ вскорѣ до того пристрастился, что сталъ рисовать, гдѣ и чѣмъ ни попало: на заборахъ, стѣнахъ, столахъ — углемъ, карандашемъ, мѣломъ. За это ему часто доставалось отъ матери, но отецъ смотрѣлъ снисходительно на его царапанье: онъ страстно любилъ дѣтей и никогда не наказывалъ ихъ, даже за крупныя шалости. Самъ онъ зани-

мался музыкой, превосходно игралъ на скрипкѣ и на фортепіано, разсказывалъ дѣтямъ о великихъ музыкантахъ и художникахъ — онъ владѣлъ почти всѣми европейскими языками и даже писалъ что-то попольски —, поощрялъ старшаго сына въ занятіяхъ художествомъ и вообще имѣлъ на него большое вліяніе. Въ своихъ запискахъ, Василій Григорьевичъ съ особенной любовью вспоминаетъ объ отцѣ и его музыкѣ, которая производила на него сильное впечатлѣніе; работая въ деревнѣ подъ музыку отца, онъ не разъ, по его собственнымъ словамъ, возносился своими мечтами въ заоблачныя страны.

Маленькому Василію не исполнилось и 10 лѣтъ, какъ его отдали, когда онъ вполнѣ оправился отъ болѣзни, въ Арзамасское уѣздное училище, и онъ сталъ жить у тамошняго учителя Фаворскаго. До того времени у него былъ учитель въ деревнѣ, но училъ его всего два или три мѣсяца. Въ училищѣ, маленькій Василій обратилъ на себя вниманіе учителей своею необыкновенной способностью къ рисованію и чистописанію; хотя онъ не отставалъ и въ другихъ предметахъ, но рисованіе онъ любилъ болѣе всего и занимался имъ почти исключительно. Онъ кончилъ курсъ въ училищѣ, когда ему не было еще полныхъ 13 лѣтъ.

II.

За время трехлѣтняго пребыванія сына Василія, въ уѣздномъ училищѣ, отецъ познакомился съ арзамасскимъ купцомъ М. Г. Безобразовымъ. Это былъ человѣкъ, выходившій изъ ряда вонъ между тогдашнимъ купечествомъ: онъ былъ уменъ, хорошо образованъ, зналъ иностранные языки, имѣлъ порядочную библіотеку и почти не водилъ знакомства съ прочими арзамасскими купцами. Г. К. Криденеръ очень сошелся съ нимъ, ѣздилъ къ нему часто за книгами, да и Безобразовъ часто бывалъ у Криденеровъ и особенно полюбилъ маленькаго Василія.

Онъ всегда поощрялъ своего любимца въ занятіяхъ рисованіемъ, хвалилъ его за успѣхи и совѣтовалъ ему, по окончаніи курса въ уѣздномъ училищѣ, продолжать ученіе въ художественной школѣ академика Ступина, въ Арзамасѣ. На домашнемъ совѣтѣ рѣшено было однако отдать юнаго Василія въ Нижегородскую гимназію, но мальчикъ самъ сильно противился этому и настойчиво просилъ отдать его къ Ступину. Сперва мать и слышать не хотѣла о художественной школѣ — она сильно опасалась за нравственность сына, такъ какъ ученики Ступина были извѣстны въ Арзамасѣ за самый безпутный народъ. И дѣйстви-

тельно, Александръ Васильевичъ Ступинъ, чрезвычайно строгій въ школѣ, внѣ ея не обращалъ рѣшительно никакого вниманія даже на крупныя продѣлки своихъ учениковъ, хотя многіе изъ нихъ жили въ самой школѣ. Тѣмъ не менѣе, благодаря настойчивости Василія Григорьевича и увѣщаніямъ Безобразова, рѣшились наконецъ отдать его въ художественную школу. Отецъ отправился къ Ступину и условился со старикомъ, что сынъ будетъ ѣздить въ школу два раза въ недѣлю. Однако черезъ три мѣсяца уроки эти все-таки прекратились, и вотъ по какому обстоятельству. Товарищи завели разъ В. Г. на именины къ одной модисткѣ и напоили его тамъ наливкой, такъ что, когда онъ вернулся домой, отъ него сильно пахло виномъ, а этого запаха мать просто не могла выносить. По прекращеніи уроковъ въ Арзамасѣ, мать нарочно ѣздила въ Москву, чтобъ отыскать тамъ какое-либо заведеніе, гдѣ бы сынъ могъ учиться рисованію. Но на этотъ разъ поѣздка ея не увѣнчалась успѣхомъ, и она вернулась изъ столицы ни съ чѣмъ. Вскорѣ послѣ того Г. К. Криденеру отказали отъ мѣста; тогда онъ переселился со всей семьей въ Арзамасъ и нанялъ тамъ квартиру какъ разъ напротивъ школы Ступина.

Прерванные уроки юнаго Василія возобновились, и на нынѣшній разъ происходили ежедневно. Обыкновенно занятія въ школѣ продолжались отъ 9 часовъ утра до 3 часовъ дня, и только въ 12 часовъ ученики ходили обѣдать; тѣмъ временемъ Ступинъ осматривалъ ихъ работы [1]). Онъ часто бывалъ въ гостяхъ у Криденеровъ и, на сомнѣнія матери В. Г. на счетъ дальнѣйшей дѣятельности сына, говаривалъ ей въ утѣшеніе: „Ты, матушка, не безпокойся, Васенька не пропадетъ — у него талантъ, изъ него выйдетъ художникъ; это я тебѣ вѣрно говорю“ (старикъ Ступинъ всѣмъ говорилъ „ты“). Хотя В. Г. страстно хотѣлось писать масляными красками, но на всѣ его просьбы Ступинъ отвѣчалъ одно: „Нѣтъ, батюшка, рисуй-ка карандашемъ, будь потверже въ карандашѣ, а тамъ начнешь и красками“. Между тѣмъ рисунками его Ступинъ былъ очень доволенъ. Поэтому одинъ изъ учениковъ, нѣкто Ивановскій, сталъ уговаривать В. Г. писать красками потихоньку отъ Ступина и совѣтовалъ ему написать копію съ картины Брюлова „Старикъ“, бывшей въ ихъ школѣ. Сказано—сдѣлано. Натянули холстъ на подрамокъ, и началась работа тайкомъ. Въ обѣденные часы копію обыкновенно убирали, чтобы Ступинъ не увидалъ ее; но разъ какъ-то

---

[1]) Подробности объ этой школѣ можно найти въ статьѣ: А. В. Ступинъ. Выдержки изъ собственноручныхъ его записокъ, съ примѣчаніями Н. Е. Рачкова (Иллюстрація 1862, №№ 220—221, стр. 315 и 343).

забыли ее вынести изъ комнаты и Ступинъ все-таки увидѣлъ. Въ то время, когда онъ разсматривалъ ее, въ комнату вошелъ Ивановскій. „Это ты, мой батюшка, копируешь Брюлова-то“, спросилъ Ступинъ.— „Нѣтъ, А. В., это Перовъ пишетъ“, отвѣчалъ Ивановскій.—„Не можетъ быть“, возразилъ старикъ. Юноша сталъ увѣрять его въ истинѣ своихъ словъ.—„А пошли-ка ты мнѣ его сюда“, приказалъ наставникъ. В. Г. въ великомъ смущеніи явился на судъ и ожидалъ строгаго выговора, но на дѣлѣ вышло иное. „Это ты пишешь копію-то“, обратился къ нему съ вопросомъ Ступинъ.—„Я-съ, А. В.“, отвѣчалъ ученикъ. „Хорошо, братъ, хорошо! Ты теперь пиши красками—пора уже“. В. Г. прибѣжалъ домой, не помня себя отъ радости, что похвалили его первую работу масляными красками. Ему шелъ тогда 15-й годъ. Такимъ образомъ, какъ прежде въ рисованіи, такъ теперь въ живописи, онъ доходилъ до всего самъ, почти безъ всякой посторонней помощи, если не считать помощью—указаній другихъ лицъ, матери и товарищей, на предметы для занятій.

Черезъ годъ Г. К. Криденеръ снова получилъ мѣсто управляющаго имѣніемъ—у директора Московскаго Опекунскаго Совѣта Михайлова, и все семейство переѣхало въ сельцо Пiяишное, а В. Г. остался въ Арзамасѣ одинъ и перебрался на житье къ Ступину. Только мать взяла съ него слово, что онъ не будетъ бражничать и вообще водить близкое знакомство съ прочими учениками. Онъ сдержалъ свое слово, но тѣмъ самымъ возбудилъ противъ себя неудовольствіе нѣкоторыхъ изъ учениковъ, и разладъ кончился полной ссорой. Это произошло за обѣдомъ: старшій ученикъ, нѣкто Гусевъ, назвалъ В. Г. скотиной, тотъ пустилъ ему въ лицо тарелкой съ горячей кашей; обожженный Гусевъ пожаловался Ступину, а Ступинъ, не терпѣвшій неуваженія къ старшимъ и не вникнувшій хорошенько въ дѣло, обвинилъ во всемъ Перова. Тогда В. Г. заявилъ ему, что его самого готовъ слушаться во всемъ, но сносить дерзости и обиды отъ учениковъ не намѣренъ и предпочитаетъ лучше уѣхать домой,—до такой степени онъ былъ самолюбивъ и независимъ, не смотря на свой юный возрастъ. Онъ тутъ же захватилъ съ собою кой-какія пожитки и къ вечеру былъ уже въ Пiяишномъ, продѣлавъ пѣшкомъ 35 верстъ. Домашніе, узнавъ всю эту исторію, вполнѣ одобрили его поведеніе, а мать была даже очень рада, что ея Вася избавился наконецъ отъ такого омута.

Слѣдующую за тѣмъ осень и зиму В. Г. провелъ дома, не переставая работать. Нѣкоторые изъ бывшихъ товарищей по школѣ доставляли ему, тихонько отъ Ступина, разные оригиналы, съ которыхъ онъ

и дѣлалъ копіи, какъ напр.: Св. Іеронимъ, Цыганка, Гречанка, Головка Моисея и проч. Въ деревнѣ онъ выбралъ себѣ помощникомъ и товарищемъ одного крестьянина, по имени Ивана, однихъ съ нимъ лѣтъ и очень красиваго лицомъ; выучилъ его тереть краски, натягивать и грунтовать холстъ. Этотъ Иванъ былъ скорѣе другомъ В. Г., чѣмъ слугой, и готовъ былъ всюду слѣдовать за нимъ. Прошла наконецъ масляница и наступила первая недѣля великаго поста. Подъ впечатлѣніемъ великопостной службы, В. Г. задумалъ писать „Распятіе". Все уже было готово для работы: и холстъ натянутъ и загрунтованъ, и краски натерты, но В. Г. все еще не рѣшался приняться за картину. Его тревожила мысль, какъ онъ будетъ писать мертвое человѣческое тѣло на крестѣ, никогда не видавъ его въ такомъ положеніи. Жажда правды и добросовѣстное отношеніе къ дѣлу были тогда уже замѣтны въ немъ. На выручку явился тотъ-же Иванъ. Совокупными силами сладили большой деревянный крестъ и ввернули въ него кольца въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ должны были приходиться по разсчету руки и ноги. Затѣмъ крестъ этотъ былъ поставленъ въ темномъ углу гостинной; раздѣтый до нога Иванъ продѣвалъ руки и ноги въ кольца и привязывался кромѣ того широкими ремнями къ кресту. Началась работа съ натуры и продолжалась цѣлыхъ шесть недѣль. Всѣ жалѣли Ивана, терпѣвшаго добровольно такія мученія; многіе крестьяне думали даже, что В. Г. въ самомъ дѣлѣ прибиваетъ Ивана ко кресту гвоздями. Наконецъ, къ страстной недѣлѣ, картина была готова, и В. Г. рѣшилъ пожертвовать ее въ сельскую церковь. Все было написано тутъ съ натуры, и только лицо Ивана было нѣсколько измѣнено.

Въ самую распутицу, свернувъ картину, В. Г. самъ повезъ ее въ сельцо Каваксу, въ полуторахъ верстахъ отъ Пiяишнаго. Священникъ одобрилъ работу вполнѣ; но прихожане, которые были почти сплошь старовѣры, отказались принять образъ въ такомъ видѣ, хотя онъ и понравился имъ, — на томъ основаніи, что крестъ былъ представленъ здѣсь не тотъ, и руки были сдѣланы не такъ, какъ было принято у нихъ, и просили В. Г. переписать то и другое. Однако В. Г. на отрѣзъ отказался отъ этого—черты самостоятельности проявлялись у него съ самыхъ юныхъ лѣтъ—и взялъ картину обратно. Онъ вернулся домой сердитый, измученный и весь мокрый; онъ даже чуть-было не утонулъ въ разлившейся рѣчкѣ, и весь тотъ день былъ не въ духѣ. Но на другой день снова отправился съ картиной въ другое село—Никольское, въ 5 верстахъ отъ Пiяишнаго. Тамъ и священникъ, и причтъ, и прихожане, всѣ одобрили картину, приняли ее въ свою церковь съ удовольствіемъ и поставили за престоломъ, гдѣ она находится и по сей-

часъ. Перовъ вернулся домой восторженный; всѣ домашніе также были довольны его успѣхомъ. Это была первая его работа съ натуры, ему шелъ въ то время 17-й годъ. За этой работой слѣдовала вторая: В. Г. написалъ съ себя портретъ, глядя въ зеркало. Портретъ вышелъ очень похожъ и хорошъ, долго сохранялся въ семействѣ, но потомъ пропалъ куда-то. Затѣмъ онъ написалъ еще портретъ отца и наконецъ перебралъ всѣхъ домашнихъ себѣ въ натурщики.

Кромѣ живописи, Перовъ, живя въ деревнѣ, занимался чтеніемъ, охотою и бесѣдами съ крестьянами. Читалъ онъ преимущественно романы Марлинскаго, которые доставалъ изъ мѣстной библіотеки для чтенія; на охоту ходилъ во всѣ времена года безъ устали, а въ бесѣдахъ съ крестьянами былъ ихъ другомъ и пріятелемъ, какъ и отецъ его. Съѣздивъ однажды съ матерью на Нижегородскую ярмарку и увидавъ тамъ фокусника Араппо, онъ, по возвращеніи домой, сталъ продѣлывать тѣже штуки у себя въ деревнѣ. Онъ уже въ то время отличался замѣчательной наблюдательностью. Все это имѣло большое вліяніе на дальнѣйшую судьбу Перова, но рѣшительный переворотъ въ его жизни произвелъ пріѣздъ въ деревню племянника отца, П. П. Мюнцендорфа, только что окончившаго тогда курсъ въ Дерптскомъ университетѣ. По его совѣту, мать, видя быстрые успѣхи сына въ искуствѣ, снова рѣшилась ѣхать въ маѣ мѣсяцѣ въ Москву, и на этотъ разъ уже не одна, а вмѣстѣ съ Василіемъ Григорьевичемъ.

III.

Въ Москвѣ, мать съ сыномъ остановились у смотрительницы одного женскаго пріюта, М. Л. Штрейтеръ. У нее былъ племянникъ, молодой человѣкъ лѣтъ 19-ти, съ которымъ В. Г. скоро очень сошелся. Какъ-то въ разговорѣ о поступленіи В. Г. въ какую-либо художественную школу, этотъ юноша предложилъ напередъ познакомить его съ однимъ художникомъ, чтобы узнать, куда лучше поступить. Перовъ съ удовольствіемъ принялъ это предложеніе и вернулся отъ художника въ такомъ восторгѣ, что мать думала сперва, не помѣшался-ли онъ: онъ просто плясалъ на мѣстѣ, бросался всѣхъ цѣловать и вообще былъ самъ не свой. Когда первые восторги нѣсколько утихли, дѣло объяснилось просто: художникъ сказалъ В. Г., что онъ смѣло можетъ поступить въ Училище Живописи и Ваянія. Рѣшено было завтра же идти къ директору, не смотря на царскій день и на передѣлки въ Училищѣ, хотя смотрительница пріюта и совѣтовала отложить это до послѣ-

завтра, говоря, что В. Г. не допустятъ до директора. Но ничто не помогло, и В. Г. твердо рѣшилъ идти.

На другой день, взявъ съ собою свои работы (между прочимъ головку Моисея) и двугривенный для задабриванія швейцара, онъ отправился въ Училище. Дѣйствительно, швейцаръ сначала не хотѣлъ даже докладывать скульптору Рамазанову, но, получивъ 20 копѣекъ на чай, тотчасъ же доложилъ. Рамазановъ принялъ В. Г. немедленно. Онъ былъ въ мундирѣ съ орденами по случаю царскаго дня, и потому В. Г. нѣсколько сконфузился съ непривычки. Рамазановъ долго распрашивалъ его, гдѣ онъ учился, имѣетъ ли онъ желаніе быть художникомъ, есть-ли у него какія работы, съ нимъ ли онѣ? Когда Перовъ показалъ ему свои рисунки, Рамазановъ долго разсматривалъ ихъ, наконецъ улыбнулся и сказалъ, потрепавъ В. Г. по плечу: „Вы можете поступить въ Училище и, если только вамъ никто этого не поправлялъ, то трудитесь, работайте,—изъ васъ будетъ художникъ, у васъ есть талантъ; въ сентябрѣ я жду васъ“. Понятно, Перовъ былъ внѣ себя отъ восторга послѣ такого пріема.

Вскорѣ затѣмъ мать уѣхала домой, оставивъ сына у смотрительницы пріюта. Въ сентябрѣ Перовъ, получивъ увольненіе отъ Арзамасской Городской Думы, поступилъ въ Училище. Такъ какъ пріютъ, гдѣ онъ жилъ, былъ женскій, а ему было тогда почти 17 лѣтъ, то его надо было прятать подъ кровать, когда начальство дѣлало обходъ. Благодаря подобнымъ мѣрамъ предосторожности, ему удалось прожить въ пріютѣ незамѣченнымъ цѣлыхъ три года; но дольше держать его тамъ не было возможности, и вотъ онъ принужденъ былъ искать себѣ другаго помѣщенія. Не зная, куда дѣваться, онъ хотѣлъ уже бросить Училище и сдѣлаться учителемъ рисованія гдѣ-нибудь. Мысль эта сильно тревожила его, и онъ ходилъ нѣсколько времени совершенно разстроенный. На его счастіе, одинъ изъ преподавателей въ Училищѣ, Егоръ Яковлевичъ Васильевъ, узнавъ случайно объ его горькомъ положеніи, близко принялъ къ сердцу его судьбу и пригласилъ переселиться къ себѣ. Съ этого времени начинается совершенно новая жизнь для Перова [1]).

Васильевъ былъ добрый и привѣтливый старикъ, державшій себя съ учащеюся молодежью какъ другъ, а не какъ наставникъ, и имѣвшій громадное вліяніе на своихъ учениковъ, для которыхъ двери его квартиры были всегда открыты. Не смотря на свое личное горе и на

---

[1]) Воспоминанію о Васильевѣ посвященъ разсказъ Перова: На натурѣ. Фанни подъ № 30 (Художеств. Журналъ 1881, № 2).

матеріальную нужду, онъ былъ всегда веселъ и заботился еще о бѣднякахъ. У него постоянно жило въ домѣ нѣсколько человѣкъ, и онъ помогалъ имъ, чѣмъ могъ. Конечно, онъ не въ состояніи былъ оказывать имъ большую матеріальную помощь, сверхъ безвозмезднаго предоставленія имъ своей квартиры въ Училищѣ. Такъ было и съ Перовымъ. Васильевъ далъ ему пріютъ у себя, но одѣвать его не могъ на свои скудныя средства, и Перовъ ходилъ постоянно въ одномъ пальто, въ родѣ пальмерстона, оставаясь сидѣть дома въ сильные морозы. Когда поступилъ въ Училище И. М. Прянишниковъ и поселился тоже у Васильева, онъ скоро сдружился съ Перовымъ и сталъ дѣлиться съ нимъ своей шубой.

Живя у Васильева, Перовъ имѣлъ особую книжку, куда зачерчивалъ видѣнныя сцены. Разъ какъ-то эта книжка попалась въ руки одному изъ старшихъ преподавателей, М. И. Скотти; онъ пересмотрѣлъ ее и надписалъ сверху: „хорошо". Перовъ очень гордился этимъ и долго берегъ этотъ альбомъ.

Въ то время, т. е. въ началѣ 50-хъ годовъ, старшими преподавателями или руководителями натурнаго класса въ Училищѣ были академики: М. И. Скотти (по исторической живописи), А. Н. Макрицкій (по портретной) и Н. А. Рамазановъ (по скульптурѣ); изъ нихъ первый и послѣдній сдѣлались потомъ профессорами. Въ послѣдствіи, на мѣсто уѣхавшаго въ Италію Скотти, былъ приглашенъ профессоръ С. К. Зарянко. Всѣ эти люди были совершенно различныхъ привычекъ и направленій, а потому ученики часто не знали, чего имъ держаться. Къ тому же между преподавателями шла постоянная распря, главнымъ образомъ изъ-за учениковъ. Не смотря на надменность Скотти, который рѣдко кого удостоивалъ отрывочной похвалой или замѣчаніемъ, большинство учениковъ стремилось къ нему, а Макрицкаго, хотя и любили за разсказы о великихъ мастерахъ и живописныхъ мѣстностяхъ, но избѣгали, потому что онъ всѣмъ навязывалъ собственные рисунки и передѣлывалъ этюды по своему, прокладывая тѣни одной муміей. Распря между преподавателями дошла до того, что когда Скотти говорилъ ученикамъ въ свое дежурство, что надо изучать натуру, что это лучшій учитель, Макрицкій нарочно проповѣдывалъ въ слѣдующій мѣсяцъ совершенно другое—что натура-дура, что надо изучать только великихъ мастеровъ. Съ пріѣздомъ Зарянко, преподаваніе портретной живописи отошло къ нему, а Макрицкаго сдѣлали преподавателемъ исторической живописи; но и тотъ, и другой, вторгались часто не въ свою область, Рамазановъ же преслѣдовалъ то одного, то другаго,

а иногда и обоихъ вмѣстѣ, когда дѣло дошло до открытой борьбы между ними.

Если, по свидѣтельству Перова, Скотти никого ничему не научилъ, то Зарянко имѣлъ пагубное вліяніе на учениковъ. Онъ признавалъ только математически точное копированіе натуры, къ чему сводилъ и все искуство; онъ отрицалъ творчество и вдохновеніе въ картинахъ, не допускалъ возможности изображать чувства и движенія, считалъ композицію вздоромъ, заставлялъ учениковъ писать картины прямо съ готовыхъ натурщиковъ, не говоря даже напередъ, что́ должны изображать изъ себя эти произведенія искуства. Однимъ словомъ, онъ всячески старался убить въ ученикахъ самостоятельность, проповѣдуя, что художникъ долженъ быть рабъ натуры и больше ничего. Въ концѣ концовъ вышло то, что ученики не умѣли ни рисовать, ни писать, какъ слѣдуетъ, даже послѣ полученія медалей отъ Академіи Художествъ [1]).

IV.

Въ то время судьба начала уже улыбаться Перову. За „Головку мальчика", написанную имъ съ 12-ти лѣтняго брата Николая, оставленнаго матерью тоже въ женскомъ пріютѣ и жившаго теперь на частной квартирѣ, онъ получилъ 2-ю серебряную медаль отъ Академіи Художествъ, куда этюдъ этотъ былъ посланъ при рапортѣ преподавателей Училища въ декабрѣ 1856 г. Это сильно ободрило Перова, и онъ сталъ подумывать о программѣ на 1-ю серебряную медаль.

Вѣроятно, изъ запаса его прежнихъ наблюденій надъ крестьянскою жизнью, у него сохранилось воспоминаніе о производствѣ слѣдствій становыми. И вотъ онъ задумалъ написать картину съ такимъ содержаніемъ. Натурщиками ему служили все знакомыя лица, въ томъ числѣ И. М. Прянишниковъ — для типа молодаго лѣснаго вора, приведеннаго на судъ къ становому. Наконецъ „Пріѣздъ становаго на слѣдствіе" былъ готовъ въ концѣ 1857 года и выставленъ въ началѣ 1858—сперва въ Училищѣ, а потомъ въ Академіи Художествъ, которая и присудила ему 1-ю серебряную медаль въ апрѣлѣ того же года.

И публика, и художественная критика, обратили особенное вниманіе на эту картину — всѣ видѣли въ ея авторѣ продолжателя реальнаго направленія въ нашемъ искуствѣ, настоящее основаніе которому положилъ Ѳедотовъ. Нѣкоторые видѣли въ Перовѣ даже подража-

---

[1]) Подробности о системѣ преподаванія въ Училищѣ—см. въ разсказѣ Перова: „Наши учителя" (Художеств. Журналъ 1881, №№ 8, 9, 10 и 12).

теля Ѳедотову, но только уже совершенно неосновательно: Перовъ ничего ни у кого не заимствовалъ и писалъ все съ натуры, и лишь то, что̀ самъ видѣлъ. Во всѣхъ отчетахъ, которые появлялись въ разныхъ журналахъ о выставкахъ 1858 года, бывшихъ въ Училищѣ Живописи и Ваянія и въ Академіи Художествъ, какъ напр.: въ Русскомъ Вѣстникѣ (январь, кн. 2, соврем. лѣтоп., стр. 129—130), Школѣ Рисованія (№ 4, стр. 14), Московскихъ Вѣдомостяхъ (литер. отд., № 15, стр. 63) и въ Сынѣ Отечества (№ 21, стр. 609), Отечественныхъ Запискахъ (№ 5, соврем. хрон., стр. 27 и 28), Современникѣ (№ 5, отд. II, стр. 87), вездѣ произведенію Перова было отведено первое мѣсто между всѣми бытовыми картинами того времени

„Въ этомъ произведеніи юнаго художника, писалъ Рамазановъ въ Московскихъ Вѣдомостяхъ, видно, кромѣ природнаго дарованія къ изображенію сценъ народнаго быта, замѣчательное художественное исполненіе. Задуманный сюжетъ сочиненъ, обставленъ и исполненъ весьма удовлетворительно; что касается до характеровъ, то въ каждой фигурѣ видимъ мы столько выраженія, что при большей опытности художникъ обѣщаетъ быть на ряду съ лучшими жанристами. Разсмотрите эту картину внимательнѣе, и вы увидите, что въ ней отъ послѣдняго до перваго плана подмѣчено все, что характеризуетъ интересную страничку изъ „Губернскихъ Очерковъ“, найденную впрочемъ самимъ художникомъ въ натурѣ“...

„А картина, по истинѣ, сто́итъ, писалъ художникъ Толбинъ въ Сынѣ Отечества, чтобы публика поощрила молодаго художника, дала ему средство развить свой талантъ, поддержала его въ благородномъ стремленіи къ усовершенствованію. Вглядитесь только въ типъ главнаго дѣйствующаго лица — становаго; вѣдь это натура, полная натура, скомпонованная съ сотни разнородныхъ становыхъ натуръ, *возведенная въ перлъ* художественнаго созданія... Передъ нимъ стоитъ связанный молодой парень, лицо и фигура котораго отчасти идеализированы и не совершенно сходны съ дѣйствительностью, — совершается судъ со всѣми его обстановками: виднѣется письмоводитель съ разбитою, подвязанною щекою, умильно поглядывающій на огурцы и водку, которые несетъ хозяинъ; сотскій съ безстрастнымъ лицомъ; мужикъ, приготовляющій орудіе, принадлежащее къ легкимъ исправительнымъ мѣрамъ; стоитъ корзинка съ яйцами, принесенная на поклонъ, и плачетъ за дверьми молодая женщина, одна въ цѣлой картинѣ принимающая участіе въ молодомъ арестованномъ парнѣ“.

Съ большими похвалами отзывались и всѣ прочіе критики. Нападали только на нѣкоторую идеализацію фигуры лѣснаго вора, съ слишкомъ

благороднымъ лицомъ и въ черезчуръ тонкой рубашкѣ, — фигуры, нарушавшей общность впечатлѣнія.

Вскорѣ послѣ „Суда становаго", Перовъ принялся за сочиненіе эскизовъ для картины на 2-ю золотую медаль; прежде всего онъ сталъ писать „Сцену на могилѣ", на слова русской пѣсни: „Мать плачетъ, какъ рѣка льется; сестра плачетъ, какъ ручей течетъ; жена плачетъ, какъ роса падетъ, — взойдетъ солнышко, росу высушитъ". Съ этой цѣлью, какъ сообщается въ воспоминаніяхъ о Перовѣ, недавно напечатанныхъ въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ (1882 г., № 294), среди огромной полупустой залы, гдѣ, какъ и во всей квартирѣ Васильева, не было иной мебели, кромѣ 3—4 казенныхъ табуретовъ изъ классовъ, да пары—другой выкрашенныхъ черной краской мольбертовъ, было устроено возвышеніе, въ формѣ могильнаго холма, изъ табуретовъ, досокъ, тюфяковъ, рогожъ и прочей домашней рухляди. Натурщицами служили: старуха-мать Васильева, ея горничная и кухарка. Послѣднія двѣ позировали поочередно, смотря потому, которая была свободна, и имъ страшно надоѣдала эта обязанность; если же онѣ не отказывались отъ нея, то только потому, что В. Г., благодаря своему обворожительному и веселому характеру, умѣлъ заставить забывать всѣ неудобства положенія. Онъ смѣшилъ своихъ натурщицъ до слезъ, чтобы онѣ не заснули на импровизированномъ курганѣ, а тѣмъ временемъ на холстѣ выступали у него все яснѣе и яснѣе лица, полныя горя и душевныхъ страданій. Въ часы отдыха или въ праздники, товарищи Перова устраивали въ той же залѣ, подъ его предводительствомъ, танцы, причемъ дамъ замѣняли часто табуреты. Среди всеобщаго пляса раздавался по временамъ голосъ Васильева или самого Перова, предупреждавшихъ, чтобы молодежь не столкнула мольбертовъ, или не развалила могилы. Такъ прошла осень 1858 и начало зимы 1859 года. Наконецъ, картина была кончена и на всѣхъ производила сильное впечатлѣніе, въ особенности экспрессіею лицъ. Недоволенъ ею остался только авторъ. Какъ ни увѣряли его другіе, что картина очень замѣчательна во многихъ отношеніяхъ и вполнѣ заслуживаетъ 2-й золотой медали, онъ въ томъ году такъ и не послалъ ее въ Академію, а рѣшился пожертвовать еще годомъ для новой работы. Во время исполненія названной картины онъ убѣдился въ необходимости болѣе основательнаго изученія рисунка, на что́ прежде, увлекаясь творческой стороной дѣла, не обращалъ особеннаго вниманія. Поэтому онъ снова сталъ посѣщать классъ рисованія съ гипсовыхъ головъ, послѣ двухгодоваго антракта. Какъ ни непріятно было конкурренту на золотую медаль заниматься вмѣстѣ

съ меньшими учениками, которые къ тому же иногда побѣждали его на экзаменахъ, онъ усердно рисовалъ въ вечернихъ классахъ 3—4 мѣсяца. Но идея творчества не давала ему покою, и вотъ, перейдя въ фигурный классъ, онъ снова взялся за композицію.

Онъ давно подумывалъ, для какой бы картины воспользоваться типами дьячка сосѣдней съ Училищемъ церкви, по прозванію Филипыча, который часто ходилъ къ нимъ, и портнаго, который обшивалъ ихъ, а также своего пріятеля Каллистова, и наконецъ придумалъ написать картину: „Сынъ дьячка, произведенный въ коллежскіе регистраторы". Когда эскизъ былъ готовъ, онъ послалъ его въ Академію, вмѣстѣ съ картиною „Сцена на могилѣ", для того, чтобы ему отвели мастерскую и назначили содержаніе наравнѣ съ прочими конкуррентами. Въ февралѣ 1860 года, Совѣтъ Академіи утвердилъ эскизъ, а въ сентябрѣ наградилъ Перова 2-й золотой медалью. Изъ помянутыхъ картинъ „Сцена на могилѣ" была выставлена въ Московскомъ Училищѣ еще весной 1860 года и затѣмъ осенью въ Академіи Художествъ, вмѣстѣ съ новымъ произведеніемъ „Сынъ дьячка".

Эта новая картина оказалась еще замѣчательнѣе первыхъ двухъ. На выставкѣ 1860 года она привлекала еще большее вниманіе, какъ публики, такъ и критики, чѣмъ предыдущая. Отзывовъ объ этихъ двухъ картинахъ появилось въ печати еще болѣе, нежели о „Судѣ становаго". Не было журнала, который не высказалъ бы своего мнѣнія объ этихъ произведеніяхъ, или не разсказалъ бы содержанія ихъ. Приэтомъ большинство было *за,* какъ напр.: Наше Время (№ 18, стр. 288), С.-Петербургскія Вѣдомости (№ 202, стр. 1058), Московскія Вѣдомости (№ 205. стр. 1625), Сѣверная Пчела (№ 212, стр. 867—868), Русскій Міръ (№ 75, стр. 172), Семейный Кругъ (№ 39, стр. 312), Свѣточъ (кн. VIII, отд. II, стр. 23—32), Искусства (№ 1, стр. 27—28), Сынъ Отечества (№ 43, стр. 1325), Современникъ (№ 10, отд. III, стр. 372—373), Русское Слово (№ 11, смѣсь, стр. 68—69), Русскій Художественный Листокъ (№ 36, стр. 153), и только немногіе *противъ* первой изъ этихъ картинъ, какъ напр.: Московскія Вѣдомости (№ 110, стр. 868). Привожу здѣсь болѣе значительные изъ этихъ отзывовъ.

„Г. Перовъ, говорилось въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ, получившій на прошлой выставкѣ медаль за картину „Пріѣздъ становаго", нынче представилъ два новыя свои произведенія: „Сцена на могилѣ" и „Сынъ дьячка, произведенный въ коллежскіе регистраторы". Сюжетъ для сцены взятъ изъ словъ русской пѣсни: „Мать плачетъ, какъ рѣка льется,... и т. д." На деревенскомъ кладбищѣ, у деревяннаго креста, представлено олицетвореніе этой пѣсни. Старуха-мать (съ весьма вы-

В. Г. ПЕРОВЪ, Пріѣздъ становаго на слѣдствіе.

Фотолитографія

съ рисунка перомъ Натальи Петровны Собко.

ПЕЧАТАНО ВЪ ЭКСПЕДИЦІИ ЗАГОТОВЛЕНІЯ ГОСУД. БУМАГЪ.

ПРИЛОЖ. КЪ „ВѢСТНИКУ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ“.

В. Г. ПЕРОВЪ, Проповѣдь въ селѣ.

Фотолитографія

съ рисунка перомъ Натальи Петровны Собко.

ПЕЧАТАНО ВЪ ЭКСПЕДИЦІИ ЗАГОТОВЛЕНІЯ ГОСУД. БУМАГЪ.

разительнымъ лицомъ), припавъ на могильный холмъ и обвивъ подножіе креста, плачетъ горькими слезами. Съ одной стороны стоитъ дѣвушка и плачетъ тихо, сдержанно, хотя въ лицѣ ея много грусти; съ другой, задумавшись, сидитъ молодая женщина и кормитъ грудью ребенка... Лицо ея тоже печально, на глазахъ блестятъ какъ-будто слезы, но сквозь слезы она смотритъ уже въ сторону, на идущаго вдали служиваго... Старая пѣсня, которой г. Перовъ умѣлъ придать много драматизма!... „Сынъ дьячка, произведенный въ коллежскіе регистраторы", обличаетъ еще болѣе, чѣмъ первая картина, талантъ въ художникѣ. Рыжій поповичъ примѣряетъ вице-мундиръ, приносящій ему оффиціальное благородство. Вы видите, что онъ блаженствуетъ въ эту минуту и не слышитъ подъ собою ногъ, обернутыхъ еще, по старому обыкновенію, въ портянки. Отецъ-старикъ съ сѣдою косою, старуха-мать, носящая сарафаны, еще молодая женщина—жена или сестра, всѣ съ благоговѣніемъ смотрятъ на преобразованіе домашняго свѣтила. Лицо отца, самого коллежскаго регистратора и особенно лицо портного—превосходны".

„Кто не знаетъ, писалъ А. Милюковъ въ Свѣточѣ, небольшой, но мѣтко-задуманной и прекрасно выполненной картины покойнаго Ѳедотова—Встрѣча жениха или сватовство маіора? У всѣхъ, кто сколько-нибудь интересуется искуствомъ, осталась, я думаю, въ памяти, эта живая сцена нашей русской жизни. Вы, конечно, помните ее?... Въ настоящее время обращаетъ общее вниманіе другая маленькая, но прекрасная картина художника Перова—Сынъ дьячка, произведенный въ коллежскіе регистраторы и примѣривающій вицъ-мундиръ. Сцена также ловко подмѣченная и искусно переданная... Въ картинахъ этихъ, зрителей привлекаетъ, разумѣется, комическая сторона русской жизни, давно обратившая на себя вниманіе нашей сатиры. Не разъ уже перо комика и карандашъ художника преслѣдовали и осмѣивали эту несчастную слабость нашихъ простыхъ людей гоняться за переходомъ въ высшее сословіе... Но, всматриваясь въ дѣло внимательно, кто не сознается, что подъ комическимъ складомъ этой стороны жизни видна и оборотная сторона медали, возбуждающая что-то другое, кромѣ смѣха. Мнѣ кажется, всѣ эти явленія прямо вытекаютъ изъ смысла нашего общества, изъ сущности нашихъ сословныхъ отношеній, и что самыя картины гг. Ѳедотова и Перова, заставляя улыбаться при видѣ этихъ безъ сомнѣнія смѣшныхъ сценъ, въ то же время наводятъ на печальныя мысли также, какъ и смѣхъ Гоголя... Намъ, конечно, во всемъ этомъ бросается въ глаза одна комическая сторона; но надобно войти въ положеніе тѣхъ, на кого бьетъ сатира, надобно пережить и пере-

чувствовать эту жизнь—и картина получитъ нѣсколько иное освѣщеніе... Вотъ отчего намъ кажется, что въ картинѣ г. Перова, можетъ быть противъ воли художника, подъ сатирическимъ покровомъ вымысла затаилась мысль болѣе глубокая и серьезная, которой не можетъ вполнѣ заглушить и истинно-комическое положеніе главнаго лица, юнаго коллежскаго регистратора. Таже самая мысль, и еще съ большей ясностью, является при взглядѣ на картину Ѳедотова... Пусть-же литература рисуетъ намъ эти жалкіе типы въ сатирѣ, пусть карандашъ и кисть осмѣиваютъ ихъ въ каррикатурѣ—мы будемъ смѣяться, но такъ, какъ учили насъ Гоголь и Островскій, т. е. смѣяться въ лицѣ этихъ людей надъ тѣмъ, что ихъ создало и воспитало, надъ тѣмъ, что скрывается за этими грустно-комическими образами, и что на самомъ дѣлѣ должно нести на себѣ и нашъ смѣхъ, и наше негодованіе".

„Сынъ дьячка, произведенный въ коллежскіе регистраторы, говорилось въ журналѣ Искусства,—произведеніе г. Перова. Это еще ученическое произведеніе; но до сихъ поръ мы не видали на выставкѣ картины, которая бы въ художникѣ обнаруживала такое родство съ русской почвой, такое знаніе даже сословныхъ типовъ. Эта картина на столько же русская, на сколько народны комедіи Островскаго, и это даетъ намъ право пророчить г-ну Перову самую блестящую будущность. Его сила — въ почвѣ, и не мудрено: онъ воспитанникъ Москвы. Онъ ученикъ моск. училища живописи и ваянія, извѣстный уже публикѣ по картинѣ „Пріѣздъ становаго на слѣдствіе", украшавшей выставку 1858 года".

„Федотовъ, писалъ П. Ковалевскій въ Современникѣ,—это Гоголь нашей живописи. Онъ коснулся, какъ и тотъ, „сквозь видимый міру смѣхъ" невидимыхъ слезъ русской жизни; онъ, какъ и тотъ, самыя обыденныя, пошлыя ея явленія „возвелъ въ перлъ созданія". Въ рукахъ Федотова русская кисть какъ бы впервые задумалась и заставила задуматься зрителей. Она же первая подняла бичъ сатиры и дидактики, облеченныхъ въ художественную форму. Съ Федотова начинается эпоха мыслящаго русскаго жанра, и цѣлый рядъ учениковъ и молодыхъ любителей пускается по вновь проложенному пути. Каждая выставка представляетъ тому обильныя доказательства. На нынѣшней, напримѣръ, изъ семи или восьми произведеній учениковъ по части жанра, заслуживающихъ упоминанія, болѣе половины принадлежатъ къ Федотовскому роду—„Свѣтлый праздникъ нищаго" [1]), „Сынъ дьячка, произведенный въ чинъ" [2]), „Сговоръ" [3]), „Прерванное обрученіе" [4]).

[1]) В. И. Якоби. [2]) В. Г. Перова. [3]) Н. Г. Шильдера. [4]) А. М. Волкова.

Не всѣ они отличаются жизненною простотою и правдою работъ своего учителя... Но общее направленіе и даже нѣкоторыя частности вполнѣ удовлетворительны... Лучшая изъ этихъ картинокъ, которыми мы такъ занялись, потому что на нихъ рѣшительно отразился Федотовъ со своимъ вліяніемъ, — „Сынъ дьячка"... Неопытный художникъ заработался немного надъ своею картиною, отчего письмо отчасти утратило сочность. Но недостатки этого рода простительнѣе и благонадежнѣе въ начинающихъ дарованіяхъ, чѣмъ работа съ плеча и alla-prima. Знаніе мѣры дается временемъ и упражненіемъ".

„Г-нъ Перовъ, писалъ Я. Полонскій въ Русскомъ Словѣ, рѣшительно дѣлаетъ честь московскому училищу живописи, хотя, быть можетъ, не столько ему, сколько своему замѣчательному таланту, обязанъ онъ успѣхомъ двухъ картинъ своихъ (Сцена на могилѣ и Сынъ дьячка, произведенный въ коллежскіе регистраторы), особливо послѣдней. Конечно, училище или академія много значатъ для художника, но не болѣе, какъ гимназія или университетъ для даровитаго писателя. Никакой университетъ не создаетъ поэта или романиста, но и тотъ и другой все-таки будутъ ему кой-чѣмъ обязаны. Многіе считаютъ г-на Перова подражателемъ покойнаго Федотова, но онъ на столько же ему подражаетъ, на сколько, напримѣръ, въ литературѣ Писемскій подражаетъ Гоголю. Оба они натуральной школы, оба ищутъ русскихъ типовъ; но между ними все-таки ничего нѣтъ общаго, кромѣ той среды, въ какую поставлены они неотразимой судьбою, какъ русскіе писатели. Глядя на картину г-на Перова „Сынъ дьячка", конечно, придетъ въ голову, что это тотъ же міръ, изъ котораго покойный Федотовъ черпалъ свои входновенія. Федотову слава — онъ первый открылъ его; но слава и тому, кто вслѣдъ за нимъ, не подражая ему ни въ манерѣ, ни въ замыслахъ, законно и смѣло вступилъ въ него. Міръ этотъ — обширное поприще для нашихъ жанристовъ, сатириковъ. Міръ этотъ не только самый близкій къ намъ, онъ со всѣхъ сторонъ охватываетъ жизнь нашу съ колыбели до могилы. Художникъ, который будетъ имѣть смѣлость со всѣхъ сторонъ изучить его и заклеймить на вѣки вѣковъ своею творческой кистью, будетъ и національналенъ, и современенъ, и его картины на расхватъ будутъ покупаться русской публикой. Дай Богъ, чтобы такая завидная участь досталась г-ну Перову. — О картинѣ „Сынъ дьячка" и писали, и говорили... Композиція этой небольшой сатирической картины, такъ же какъ и характеристическія подробности, ничего лучшаго не заставляютъ желать. Говорятъ только, исполненіе сухо; но я и этого не замѣтилъ,

потому, быть можетъ, что засматривался на картину г. Перова, не думая о краскахъ".

Таковы были отзывы тогдашнихъ журналовъ и извѣстнѣйшихъ писателей по части искуства о картинахъ Перова. Совершенно иное говорилъ въ Московскихъ Вѣдомостяхъ И. М-въ, противъ котораго писалъ не разъ Рамазановъ.

„Тоже самое (т. е. излишнюю выработанность), говорилъ онъ по поводу выставки въ Москов. Училищѣ Живописи и Ваянія, видимъ въ картинахъ уч. Перова, получившаго уже нѣкоторую извѣстность; въ картинѣ его, „Изъ народной пѣсни", тоже все выработано съ излишнею, непріятною отчетливостію: кажется, будто лица, ноги, платье и каждый башмакъ онъ оканчивалъ не кистью, а однимъ волоскомъ, съ помощію микроскопа. Дальняя же фигура, солдатъ, на которую не были употреблены эти средства, очень неудачна: тамъ и рисунокъ не хорошъ, и краски грязны".

Но, нѣсколько позже, въ тѣхъ же Московскихъ Вѣдомостяхъ Арк. Эвальдъ восхищался другою картиною Перова, наравнѣ съ прочими художественными критиками того времени.

Награжденный 2-ю золотою медалью, Перовъ переселился въ Петербургъ и получилъ мастерскую въ Академіи для исполненія программы на 1-ю золотую медаль. Сюжетъ для картины былъ избранъ самимъ художникомъ и долженъ былъ изображать „Проповѣдь въ селѣ", на текстъ: „Нѣсть бо власть, аще не отъ Бога". Въ ноябрѣ 1860 г. эскизъ былъ готовъ и представленъ на утвержденіе Академическаго Совѣта. Совѣтъ объявилъ конкурренту, что эскизъ его утверждается, „только слѣдуетъ изобразить священника не въ ризѣ, а въ рясѣ", и Перовъ долженъ былъ исполнить это требованіе. Вскорѣ затѣмъ онъ захворалъ, пролежалъ довольно долго въ больницѣ и потомъ вернулся въ Москву, чтобы кончить начатую программу. Въ Петербургѣ онъ жилъ одно время у бывшаго военнаго министра Сухозанета, у котораго написалъ между прочимъ портретъ съ какого-то генерала. Въ Москвѣ онъ поселился на одной квартирѣ съ И. М. Прянишниковымъ въ Яузской части и усердно принялся за работу.

Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ сталъ хлопотать объ увольненіи его изъ мѣщанства. Недоимокъ за нимъ не было, а потому Арзамасская Городская Дума уволила его безъ затрудненія въ апрѣлѣ 1861 года, съ тѣмъ однако, что бы до исключенія его изъ общества онъ платилъ за себя всѣ государственныя подати, повинности и общественные сборы, и одновременно предоставила ему право ходатайствовать объ окончательномъ исключеніи его изъ общества.

Въ августѣ того же года картина была уже готова, а въ сентябрѣ Перову присуждена 1-я золотая медаль, съ правомъ посылки за границу на шесть лѣтъ. Выставленная осенью въ Академіи, картина эта, странное дѣло, обратила на себя меньшее вниманіе художественной критики, чѣмъ прежнія произведенія того же художника: о ней появилось весьма немного отзывовъ, хотя, правда, вполнѣ сочувственныхъ: видно было, что литература, какъ и публика, была занята совершенно другимъ въ ту минуту, и что имъ обѣимъ было не до искуства въ то время.

„Г. Перовъ, сдѣлавшійся извѣстнымъ по своей картинѣ „Сынъ дьячка, произведенный въ коллежскіе регистраторы", писалъ Д. М—ъ въ Русскомъ Словѣ (№ 10, отд. II, смѣсь, стр. 12), выставилъ нынче „Проповѣдь въ селѣ". Художникъ этотъ отличается простодушнымъ, наивнымъ юморомъ въ своихъ произведеніяхъ. Этой же самой наивной простотой вѣетъ и отъ новой его картины. Сельскій священникъ, въ убогой и бѣдной церкви, говоритъ проповѣдь. Впереди два крестьянина внимательно слушаютъ его поученіе и видимо ничего не понимаютъ. На парадномъ мѣстѣ сидятъ на стульяхъ помѣщикъ съ молодой женой. Первый—толстенькій и сонливый баринъ, типъ старосвѣтскаго помѣщика,—сладко уснулъ на своемъ стулѣ. Молодая женщина тоже не слушаетъ, а улыбается на рѣчи молодаго человѣка, наклонившагося къ ней сзади. Очень мѣтко схваченъ художникомъ типъ стараго лакея, въ поношенной ливреѣ, который, стоя сзади своихъ господъ, презрительно осматриваетъ смиренныхъ мужичковъ, стоящихъ въ церкви.... У г. Перова есть своя оригинальность юмора, въ которой онъ не имѣетъ себѣ соперника".

„Настоящіе жанристы, не въ шутку, говорилось въ журналѣ Время (№ 10, отд. II, критич. обозрѣніе, стр. 165—166), это—гг. Шильдеръ и Перовъ. Г. Шильдеръ за картину „Расплата съ кредиторомъ" признанъ академикомъ, а г. Перовъ за „Проповѣдь въ селѣ" получилъ 1-ю золотую медаль... „Проповѣдь въ селѣ" г. Перова отличается очаровательною наивностью. Тутъ почти все правда, та художественная правда, которая дается только истинному таланту: и мужики, и бабы, и заснувшій помѣщикъ, и ясное небо, и крестный ходъ, и ребятишки".

Почти одновременно съ „Проповѣдью въ селѣ", Перовъ написалъ еще другія двѣ картины въ томъ же духѣ—„Сельскій крестный ходъ на Пасхѣ" (1861) и „Отдохновеніе или чаепитіе въ Мытищахъ" (1862). Мотивами для этихъ картинъ служили дѣйствительныя происшествія, которыя художнику привелось наблюдать, во время путешествій по окрестностямъ Москвы. Такъ „Чаепитіе" происходило у него на гла-

захъ, когда онъ ходилъ къ Троицѣ, вмѣстѣ съ И. М. Прянишниковымъ. Онъ собственными глазами видѣлъ и этого монаха, и того послушника, которыхъ изобразилъ потомъ на своей картинѣ, и единственно что онъ присочинилъ тутъ, это—фигура стараго воина-нищаго, котораго прогоняетъ отъ монаховъ молодая прислужница. Художественная критика по прежнему привѣтствовала новыя произведенія даровитаго художника за ихъ жизненную правду, хотя слышались голоса и противъ нихъ; но въ нѣкоторыхъ сферахъ они рѣшительно уже не могли найти себѣ одобренія, по совершенно особеннымъ причинамъ. Вотъ что писалъ о „Крестномъ ходѣ" Ковалевскій въ журналѣ Время 1862 года (№ 10, отд. II, соврем. обозрѣніе, стр. 83—84):

„Таковы (т. е. болѣе самостоятельны) двѣ простонародныя сцены гг. Перова и Попова. Первое мѣсто между ними занимаетъ картина г. Перова, явившаяся уже послѣ составленія каталога и исчезнувшая на другой же день съ выставки, *по причинамъ отъ художника независящимъ*. Г. Перовъ обнаружилъ рѣшительное дарованіе два года назадъ своею работою: „Сынъ дьячка, произведенный въ чинъ". Теперь это сатирическое дарованіе является съ сатирою, которую можно назвать „картиною безобразія русской жизни". Изъ избы зажиточнаго мужика только-что вышелъ крестный ходъ и удаляется по улицѣ, предшествуемый пономаремъ въ затрапезной хламидѣ. Нѣсколько молодыхъ парней и мужиковъ, изъ грамотныхъ, одинъ почтенный старичекъ, не то мастеровой, не то дворовый, но во всякомъ случаѣ большой мастеръ выпить, въ стеганомъ халатѣ, тоже пожившемъ на своемъ вѣку, молодая бабенка, шлепаютъ по грязи, подтыкавши полы, и поютъ. Съ крыльца спускается духовная особа въ облаченіи и дьячекъ сзади... Судя по операціи, совершаемой въ это время надъ хозяиномъ проводившею дорогихъ гостей хозяйкою, надо полагать, что въ избѣ была закуска. На голову этого достойнаго амфитріона льется цѣлый потокъ холодной воды изъ привѣшеннаго къ крылечной перекладинкѣ большаго чайника и стекаетъ ручьемъ на гостя (тоже мужичка), повалившагося замертво подъ крыльцомъ. Осень [1]); по небу ходятъ низко тучи, гонимыя вѣтромъ. Все это—такъ вѣрно и такъ безобразно, что г. Перова нельзя не поздравить съ умѣньемъ попадать не въ бровь, а прямо въ глазъ. Типы фигуръ и техническое исполненіе превосходны: такъ впору работать и совсѣмъ зрѣлымъ художникамъ".

Иначе взглянулъ на сатирическое направленіе таланта Перова—Микѣшинъ. Въ своей статьѣ: „По поводу замѣтокъ г. О. (т. е. Стасова)

---

[1]) Почтенный критикъ ошибся въ этомъ мѣстѣ—дѣло происходитъ не осенью, а весной.

о выставкѣ въ Академіи Художествъ", напечатанной въ Современной Лѣтописи 1862 года (№ 44, стр. 27), онъ писалъ между прочимъ:

„...Какъ же это, спрашиваемъ мы, г. О. прошелъ молчаніемъ... мало ли что, вполнѣ изящное, бывшее на выставкахъ Академіи не только тому назадъ 20—25 лѣтъ, но 30—40 и болѣе, и чего мы не можемъ уже ожидать на нынѣшнихъ выставкахъ, потому что онѣ стали наполняться исключительно произведеніями, *со всѣмъ жаромъ выхваченными изъ живой дѣйствительности*, да иногда выхваченными такъ, что ихъ нельзя допустить на выставку, не оскорбляя нравственнаго чувства посѣтителей, какъ это случилось въ недавнее время съ картиною новѣйшаго направленія г. П.—Художникъ вынесъ свою картину изъ залъ Академіи на постоянную выставку, на Невскій проспектъ [1]), но и тамъ онъ принужденъ былъ снять ее, чему причиной было отталкивающее содержаніе картины, имѣющей претензію изображать порокъ".

Въ другой статьѣ своей: „На отвѣтъ г-на О. художнику", напечатанной тоже въ Современной Лѣтописи (№ 49, стр. 28), Микѣшинъ говорилъ: „Гораздо страшнѣе за искуство, когда нравственная тина и подонки будничной жизни, во всей ихъ отвратительности, лелѣются новѣйшимъ поколѣніемъ художниковъ и служатъ предметомъ ихъ любви и восторговъ — и, такъ какъ подобныя содержанія картинъ для большинства публики несравненно знакомѣе, доступнѣе и занимательнѣе Иліады, Одиссеи и исторіи, то и понятно, что такой *живой дѣйствительности* тысячи рукоплещутъ, а молодые художники, ободряемые этимъ легкимъ успѣхомъ, отыскиваютъ въ запуски сюжеты одинъ другого грязнѣе. Уже въ первыхъ моихъ замѣткахъ я указалъ на такого рода картину, работы г. Перова, сюжетъ которой не можетъ быть объясненъ въ печати; а вотъ другая: молодая поломойка пришла въ квартиру стараго холостяка, и этотъ послѣдній, засмотрѣвшись на босыя ноги дѣвушки, обнаженныя до икръ, съ выраженіемъ лица, напоминающемъ того сатира съ козой (въ Неаполѣ), который женщинамъ не показывается, запахнувъ и придерживая спереди халатъ, замыкаетъ дверь комнаты на ключъ... Въ Москвѣ появились свои прогрессисты и кричатъ, что мысль этой картины совершенно новая и чрезвычайно счастливая, прямо-молъ *выхваченная изъ живой дѣйствительности*; но спрашиваю, кто рѣшится продать или подарить такую картину въ порядочное семейство" [2])?

---

[1]) Здѣсь говорится о выставкѣ Общества Поощренія Художниковъ, помѣщающейся теперь на Большой Морской.

[2]) Существуетъ предположеніе, что картину эту, находящуюся въ настоящее время въ собраніи г. Щепочкина, если не прошелъ всю отъ начала до конца, то по крайней мѣрѣ помогалъ писать автору ея, Гриценко, — тотъ же Перовъ.

Изъ упомянутыхъ выше картинъ Перова, „Крестный ходъ“ подвергся, по видимому, особенному преслѣдованію. Въ Академію Художествъ было послано отношеніе судебнаго слѣдователя Пречистенской и Хамовнической частей г. Москвы, отъ 30 іюля 1868 года, такого содержанія: „Прошу Академію сообщить мнѣ по возможности въ скорѣйшемъ времени, была ли на выставкѣ Академіи картина художника Перова, изображающая крестный ходъ, причемъ участвующія въ немъ лица представлены были въ пьяномъ видѣ; когда эта картина была на выставкѣ и какое послѣдовало о ней распоряженіе, т. е. была ли она снята съ выставки и былъ ли воспрещенъ выпускъ ея въ обращеніе“?—Затѣмъ, владѣлецъ этой картины, П. М. Третьяковъ, былъ обязанъ подпискою, никуда не давать ее на публичныя выставки [1]).

Послѣднимъ произведеніемъ первой эпохи художнической дѣятельности Перова можетъ считаться небольшая его картинка „Дилетантъ, или художникъ-любитель“, появившаяся на Академической выставкѣ осенью 1862 года и не имѣвшая большаго успѣха у публики, не смотря на сочувственные отзывы художественной критики, правда, немногочисленные.

„Когда вы войдете въ 1-ю античную галлерею,—говорилось въ Современномъ Словѣ (№ 105, стр. 422) по поводу названной картинки,—то налѣво, близъ окна, увидите небольшую картину, которую большая часть посѣтителей обходитъ безъ всякаго особеннаго вниманія; но мы передъ этой-то картиной остановимся теперь какъ можно дольше. Передъ нами произведеніе г. Перова: „Дилетантъ-художникъ“, картина очень простенькая, но вмѣстѣ съ тѣмъ замѣчательная по своему тонкому юмору. Взглянувъ на эту картинку, вы можете разсказать цѣлую повѣсть о жизни этого дилетанта, этого коммиссаріатскаго чиновника, который умѣлъ кругленько обдѣлывать свои служебныя дѣла, скопить порядочную сумму денегъ отъ разныхъ, никому неизвѣстныхъ доходовъ, и который въ тоже время „артистъ въ душѣ“, самоучкою дошедшій до искуства рисовать масляными красками изверженія Везувія во всѣхъ возможныхъ видахъ, охотника съ собакою и пастушка съ пастушкою. И вотъ нашъ „артистъ въ душѣ“ сейчасъ только вернулся со службы и, успѣвъ только сбросить съ плечъ вицъ-мундиръ, бросается къ начатой имъ картинѣ, и вмѣстѣ со своей экономкой начинаетъ любоваться произведеніемъ собственной коммиссаріатской кисти. Незатѣйливый сюжетъ этой картинки далъ бы прекрасную тему для разсказа покойнаго Буткова или даже Гоголя, далъ бы имъ

---

[1]) См. Голосъ 1882, № 312.

мотивъ совершенно новый и оригинальный. Картина г. Перова—это цѣлый романъ „артиста въ душѣ“, получающаго скромное жалованье съ самыми нескромными доходами. Это—типъ новый и мѣтко схваченный даровитымъ художникомъ-юмористомъ. Талантъ г. Перова, съ его наблюдательностью и свѣжимъ, наивнымъ юморомъ, есть отрадное явленіе въ наше время, бѣдное художественными дарованіями“.

Живя лѣтомъ 1862 года, вмѣстѣ съ И. М. Прянишниковымъ, въ Троицкой лаврѣ, Перовъ часто ѣздилъ въ Москву къ своей невѣстѣ, Еленѣ Эдмондовнѣ Шейницъ, племянницѣ Ѳ. Ѳ. Рѣзанова; осенью того же года онъ женился и только зимой уѣхалъ съ молодою женою въ Парижъ, хотя разрѣшеніе министра двора объ отправленіи его пенсіонеромъ за границу послѣдовало еще 17 января 1862 г., и паспортъ былъ выданъ ему вмѣстѣ съ третнымъ содержаніемъ еще въ апрѣлѣ.

V.

„По отъѣздѣ моемъ за границу,—писалъ Перовъ тогдашнему конференцъ-секретарю Академіи, Ѳ. Ѳ. Львову, 17 (29) марта 1863 года изъ Парижа,—я до сихъ поръ еще не могъ извѣстить васъ о мѣстѣ постояннаго моего жительства; но теперь, остановившись въ Парижѣ, я думаю прожить здѣсь около года, а потомъ отправиться ненадолго въ Италію, и оттуда булу просить позволенія возвратиться въ Россію. Осмотрѣвши галлереи въ Берлинѣ, въ Дрезденѣ и въ Парижѣ, я съ нетерпѣніемъ ожидаю выставку, которая откроется 1-го мая. Кромѣ того я имѣлъ случай быть въ мастерскихъ обоихъ Ахенбаховъ, Іордана и Вотье, чѣмъ обязанъ г-ну Ляму, который въ прошедшемъ году изъ нашей Академіи получилъ званіе академика; онъ просилъ меня передать вамъ его искреннюю благодарность за вниманіе къ нему, причемъ просилъ сказать, чтобы русскіе, отъѣзжающіе за границу, адресовались къ нему, а онъ очень будетъ радъ показать все замѣчательное въ Дюссельдорфѣ. Я нанялъ въ Парижѣ мастерскую, работать же начну только съ 15 апрѣля, потому что ранѣе не освободится ни одной мастерской. Не знаю, удастся-ли мнѣ до здѣшней выставки съѣздить въ Лондонъ, потому что тамъ тоже будетъ выставка, и мнѣ бы очень хотѣлось побывать тамъ. Вчера мы съ И. И. Соколовымъ были на вновь открывшейся постоянной выставкѣ; тамъ много картинъ, но мало хорошаго, кромѣ 2-хъ или 3-хъ, и то не знаменитыхъ. Въ отношеніи художественномъ, Парижъ представляетъ много интереснаго: сцены на каждомъ шагу и занимательны по разнообразію; я сдѣлалъ нѣсколько эскизовъ,

но на которомъ остановлюсь—не знаю, и потому не могу вамъ написать, какой сюжетъ буду исполнять. Хочу попробовать писать на доскѣ, изучая Мессонье,—не знаю, какъ пойдетъ. Болѣе сообщить ничего не имѣю, а когда начну писать, то пришлю чертежъ своего сюжета".

Нѣсколько позднѣе, 2 (14) мая, онъ сообщалъ Правленію Академіи, что, послѣ трехмѣсячнаго путешествія по Германіи, онъ принялся наконецъ за работу въ Парижѣ и, сдѣлавъ нѣсколько эскизовъ съ изображеніемъ тамошнихъ народныхъ сценъ, началъ картонъ для картины „Продавецъ пѣсенъ". Съ этихъ поръ начинаются любопытныя донесенія его въ Совѣтъ Академіи, особенно характеризующія личность Перова, какъ художника, и его взгляды на требованія отъ искуства.

„Осмотрѣвши все замѣчательное, пишетъ онъ 15 (27) августа 1863 года, а также Парижскую выставку, я нанялъ мастерскую съ желаніемъ немедленно приняться работать и, сдѣлавши эскизъ „Продавецъ пѣсельниковъ", состоящій слишкомъ изъ 20 фигуръ, приступилъ къ его исполненію, но нашелъ, что написать картину совершенно невозможно, потому что, не зная ни народа, ни его образа жизни, ни характера, не зная типовъ народныхъ —что̀ составляетъ основу жанра —я не могъ обработать даже одной фигуры въ картинѣ, и потому оставилъ предпринятую работу и занялся эскизами, чтобы имѣть возможность изъ нѣсколькихъ выбрать лучшій и въ то же время ознакомиться со страной, почему прошедшіе 4 мѣсяца употребилъ на посѣщеніе гуляній, баловъ, рынковъ, площадей съ даровыми спектаклями, гдѣ постоянно большія толпы зѣвакъ, и загородныя ярмарки, которыя продолжаются цѣлое лѣто, переѣзжая изъ одного округа въ другой. Это мнѣ принесло большую пользу; я ознакомился съ народомъ и даже немного съ его образомъ жизни и характеромъ, и изъ видѣнныхъ мною сценъ сдѣлалъ слѣдующіе эскизы: „Внутренность балагана на гуляньи во время представленія"—эскизъ величиною болѣе аршина и очень сложный, „Похороны въ бѣдномъ кварталѣ", „Мелкій торгашъ" и „Нищіе на Итальянскомъ бульварѣ"; изъ воспоминаній: „Учитель рисованія" и „Лгунъ"; кромѣ того написалъ маленькую картинку изъ одной фигуры: „Итальянецъ, продающій статуи". Въ настоящее время обработываю эскизъ „Балагана" и надѣюсь съ меньшимъ затрудненіемъ, чѣмъ прежде, приступить къ исполненію этой картины".

Безъ малаго черезъ девять мѣсяцевъ послѣ того, 9 (21) мая 1864 г. онъ пишетъ снова:

„Имѣю честь донести, что я въ настоящее время нахожусь въ Парижѣ и пишу двѣ картины: 1-я „Праздникъ въ окрестностяхъ Парижа"—

картина величиною въ 2 аршина и очень сложная, 2-я „Продавецъ пѣсельниковъ“—картина тоже сложная, но менѣе первой. Къ половинѣ октября надѣюсь ихъ кончить и прислать въ Академію. Въ настоящее время посѣщаю открывшуюся выставку, гдѣ находится много прекрасныхъ произведеній, преимущественно французской школы; особенно обращаютъ вниманіе двѣ картины Мессонье: Наполеонъ III при Сольферино и Возвращеніе Наполеона I изъ Россіи. Кромѣ того есть много хорошихъ картинъ, исключая рода историческаго. Черезъ полтора мѣсяца надѣюсь прислать фотографическіе снимки съ моихъ картинъ“.

Менѣе чѣмъ два мѣсяца спустя, 4 (16 іюня), онъ присылаетъ уже бумагу въ Академію объ отозваніи его изъ-за границы:

„Осмѣливаюсь покорнѣйше просить Совѣтъ, пишетъ онъ, о позволеніи возвратиться мнѣ въ октябрѣ мѣсяцѣ 1864 года въ Россію. Причины, побуждающія меня просить объ этомъ, я постараюсь здѣсь представить: живя за границею почти два года и не смотря на все мое желаніе, я не могъ исполнить ни одной картины, которая бы была удовлетворительна, — незнаніе характера и нравственной жизни народа дѣлаютъ невозможнымъ довести до конца ни одной изъ моихъ работъ; я увѣдомлялъ Совѣтъ Академіи о начатыхъ мною работахъ, которыми я занимаюсь и въ настоящее время, и буду имѣть честь ихъ представить въ Академію въ октябрѣ мѣсяцѣ этого года, но не какъ конченныя картины, а какъ труды для разработки технической стороны искуства; посвятить же себя на изученіе страны чужой нѣсколько лѣтъ, я нахожу менѣе полезнымъ, чѣмъ по возможности изучить и разработать безчисленное богатство сюжетовъ, какъ городской, такъ и сельской жизни нашего отечества. Имѣю въ виду нѣсколько сюжетовъ изъ русской жизни, которые я бы исполнилъ съ любовію и сочувствіемъ и, надѣюсь, болѣе успѣшно, чѣмъ изъ жизни народа мнѣ мало знакомаго; при этомъ желаніе сдѣлать что-нибудь положительное и тѣмъ оправдать милостивое вниманіе ко мнѣ Совѣта—даетъ мнѣ смѣлость надѣяться на снисхожденіе къ моей покорнѣйшей просьбѣ. При всемилостивѣйшемъ разрѣшеніи Совѣта Академіи о моемъ возвращеніи въ Россію, я прошу прислать мнѣ подъемныя деньги на обратный путь. Получивши разрѣшеніе и деньги, поѣду на два мѣсяца по Италіи, откуда возвращусь прямо въ Россію, гдѣ надѣюсь написать зимою картину, а лѣто 1865 года посвятить на этюды и путешествія“.

Вслѣдствіе послѣдняго письма Перова, въ іюлѣ же, былъ представленъ министру двора отъ имени вице-президента Академіи докладъ такого содержанія:

„Находящійся за границею пенсіонеръ Академіи по живописи народныхъ сценъ (genre), Перовъ, проситъ о дозволеніи ему возвратиться въ Россію, не ожидая окончанія 3-хъ лѣтняго срока, назначеннаго по § 132-му устава Академіи 30-го августа 1859 года для занятій за границею, объясняя, что въ теченіи 2-хъ лѣтняго пребыванія его въ чужихъ краяхъ онъ постояннымъ изученіемъ успѣлъ уже разработать техническую сторону живописи, на сколько ему силы позволили, и теперь желалъ бы исключительно заняться сюжетами изъ городской и сельской жизни въ Россіи, какъ болѣе для него близкой. Академія, принимая во вниманіе доказанный пенсіонеромъ Перовымъ талантъ и любовь его къ изученію русскаго народнаго быта, находитъ, что возвращеніе его въ Россію послѣ двухъ-лѣтнихъ занятій за границею, съ прибавкою остающагося невыданнымъ ему за границею пенсіона на одинъ годъ къ 3-хъ лѣтнему содержанію для путешествія по Россіи, было бы весьма для него полезно,—имѣетъ честь покорнѣйше просить ваше сіятельство объ испрошеніи на то Высочайшаго Его Императорскаго Величества соизволенія“.

Высочайшее соизволеніе послѣдовало 29 іюля, а 10 (22) августа Перовъ благодарилъ уже Ѳ. Ѳ. Львова въ слѣдующихъ выраженіяхъ:

„Не нахожу словъ и не достаетъ умѣнья высказать вамъ мою искреннюю благодарность и той радости, съ которою я получилъ письмо ваше; отъ души благодарю васъ за столь поспѣшное исполненіе моего желанія возвратиться мнѣ въ Россію; съ нетерпѣніемъ буду ожидать то пріятное время, когда лично вамъ засвидѣтельствую почтеніе и принесу мою благодарность. На дняхъ вышлю двѣ картины (простите моей безсовѣстности пользоваться добротой вашей) и буду просить васъ поставить ихъ на постоянную выставку и показать въ Совѣтѣ, если вы ихъ найдете стоющими того; одна изображаетъ „Нищихъ на одномъ изъ бульваровъ Парижа“, другая „Парижскихъ шифонье“, а большія картины я оставилъ писать: нѣтъ силъ и недостаетъ терпѣнія кончить вещи, начатыя по неопытности“.

VI.

По возвращеніи въ Россію, осенью 1864 года, Перовъ поселился въ Москвѣ, въ домѣ Ѳ. Ѳ. Рѣзанова, дяди своей жены, и снова принялся за картины изъ русскаго быта, а лѣтомъ предпринималъ поѣздки для писанія этюдовъ и пріисканія сюжетовъ. Отъ 1865 и 1866 гг. со-

хранилось два донесенія его въ Совѣтъ Академіи. Въ одномъ, отъ 8-го августа 1865 года, онъ писалъ:

„Первое время по возвращеніи изъ-за границы я занимался сочиненіемъ разныхъ эскизовъ, потомъ написалъ маленькую картину „Дворникъ“ [1]). Въ настоящее же время пишу очень сложную картину „Монастырская трапеза“, которую въ продолженіе зимы надѣюсь окончить и буду имѣть честь представить въ Совѣтъ Академіи; кромѣ того приготовляю двѣ картины для Петербургскаго и Московскаго конкурса. Нынѣшнимъ лѣтомъ большаго путешествія не предпринималъ, исключая немногихъ поѣздокъ по окрестнымъ деревнямъ Московской губерніи. Теперь ѣду на Нижегородскую ярмарку, гдѣ надѣюсь встрѣтить много интереснаго“.

Въ другомъ донесеніи, отъ 28-го мая 1866 года, онъ сообщалъ:

„Прошлаго года я писалъ сложную картину „Трапеза“, которая до сего времени не кончена, — надѣюсь кончить нынѣшней зимой и буду имѣть честь представить ее въ Совѣтъ Академіи. Еще написалъ для двухъ конкурсовъ двѣ картины, за которыя получилъ первыя преміи какъ въ Москвѣ [2]), такъ и въ Петербургѣ [3]); для Петербургскаго конкурса была написана картина „Проводы покойника“, а для Московскаго—„Очередная у бассейна“; кромѣ того написалъ маленькую картину „Гитаристъ“ и для Общества Любителей Художествъ небольшую картинку „Мальчикъ-мастеровой“ [4]). Въ настоящее время пишу двѣ картины: „Ученики-мастеровые“ [5]) и „Пріѣздъ гувернантки въ купеческій домъ“ и потому прошу покорнѣйше увѣдомить меня, къ которому времени я долженъ буду прислать мои картины для Академической выставки,—отъ этого будетъ зависить ихъ окончаніе. Со всѣхъ моихъ картинъ, какъ прежде написанныхъ, такъ и тѣхъ, которыя пишу въ настоящее время, я предпринялъ снять фотографіи и составить альбомъ; первая тетрадь уже готова, и потому имѣю честь предложить Совѣту принять ее и слѣдующія тетради въ видѣ полнаго отчета о моихъ занятіяхъ прошедшаго и будущаго времени“ [6]).

---

[1]) Отдающій квартиру барынѣ.

[2]) Отъ Общества Любителей Художествъ.

[3]) Отъ Общества Поощренія Художниковъ.

[4]) Засмотрѣвшійся на попугая.

[5]) Тройка. — Нѣкоторыя подробности объ этой картинѣ находятся въ разсказѣ Перова: Тетушка Марья (Пчела 1875, № 11).

[6]) Вышедшая въ свѣтъ 1-я тетрадь этого изданія заключала въ себѣ 6 фотографій въ листъ, снятыхъ Русской фотографіей въ Москвѣ со слѣдующихъ картинъ Перова: 1) Судъ становаго, 2) Сынъ дьячка, получившій первый чинъ, 3) Проповѣдь въ селѣ, 4) Отдохновеніе въ Мытищахъ, 5) Проводы покойника, 6) Очередная у бассейна, и стоила въ продажѣ 10 рублей. Той же фотографіей былъ сдѣланъ снимокъ и съ картины: Ученики-мастеровые, очевидно для одного изъ послѣдующихъ выпусковъ того же изданія.

Изъ названныхъ въ этихъ донесеніяхъ картинъ, только одна, „Проводы покойника“, появилась на выставкѣ въ Московскомъ Обществѣ Любителей Художествъ весною 1866 года, вмѣстѣ съ непоименованной здѣсь „Сценой на почтовой станціи“ и съ двумя картинками, „Парижскій ветошникъ“ и „Парижская шарманщица“, писанными за границей еще въ 1863 году. Затѣмъ таже картина, „Проводы покойника“, вмѣстѣ съ двумя новыми произведеніями Перова: „Гитаристъ“ и „Тройка“ („Ученики-мастеровые“) и двумя прежними произведеніями его: „Сынъ дьячка“ и „Дилетантъ“, посылались на Парижскую всемірную выставку 1867 года и обратили тамъ на себя особенное вниманіе какъ публики, такъ и критики. За картины: „Ученики-мастеровые“ и „Пріѣздъ гувернантки въ купеческій домъ“ Перовъ получилъ званіе академика въ 1866 году, а картину „Трапеза“, гдѣ художникъ изобразилъ видѣнное имъ въ натурѣ угощеніе монаховъ купчихой, не позволили тогда выставить. Фотографіи съ нея были воспрещены, и только теперь разрѣшили поставить ее на посмертную выставку произведеній Перова.

На Академическую выставку, бывшую осенью 1867 года, Перовымъ были присланы четыре картины: „Чистый понедѣльникъ“, „Учитель рисованія“, „Утопленница“ и „Христосъ и Божія матерь у житейскаго моря“. Первыя три изъ этихъ картинъ были написаны имъ въ прежнемъ духѣ и по обыкновенію въ небольшихъ размѣрахъ, четвертая же, напротивъ, совершенно въ новомъ духѣ (религіозномъ) и съ фигурами въ натуральную величину; и то, и другое, было полной неожиданностью для всѣхъ. Вотъ что писалъ одинъ изъ лучшихъ художественныхъ критиковъ нашихъ, В. В. Стасовъ, по поводу этихъ картинъ, въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ того года (№ 322):

„Г. Перовъ въ короткое время выдвинулся впередъ и сдѣлался любимцемъ публики, потому что на всѣхъ дѣйствовала та внутренняя сила, съ которою онъ принималъ впечатлѣнія дѣйствительности, и та простая правда, съ которою онъ умѣлъ передавать ихъ. Въ этомъ заключалась вся тайна его вліянія на массу. Но онъ это не достаточно понялъ, онъ вздумалъ заняться какимъ-то аллегорическимъ сномъ, который ему случилось (должно быть недавно) увидать: онъ рѣшился представить въ формѣ большой, такъ называемой „исторической картины“ священныя личности „у моря, изображающаго символъ человѣческихъ страстей“, и при томъ съ такою мыслью, что этихъ страстей слѣдуетъ всѣмъ намъ чуждаться. Мы не станемъ уже говорить о странности главной задачи: хорошо, если дѣло идетъ о страсти къ вину, къ картамъ, къ лошадямъ; но неужели должны подвергнуться остракизму и любовь, и страсть къ живописи, къ искуству, ко всему поэтическому,

безъ чего, пожалуй, и самъ г. Перовъ не въ состояніи былъ бы выполнить и своей настоящей картины,—объ этомъ мы уже не станемъ говорить; взглянемъ только на эти цыганскія лица, гдѣ требуются для подобныхъ картинъ „идеальныя черты", красота. Посмотрите на эти академическія одежды и драпировки, не слушающіяся той руки, которая привыкла правдиво передавать тулупы, сермяги, сарафаны, панталоны и фраки, и вы поймете, почему вся публика съ величайшимъ неудовольствіемъ отходила отъ „исторической" картины г. Перова и считала ее промахомъ художника... Изъ трехъ прекрасныхъ картинокъ г. Перова, ныньче выставленныхъ, писалъ Стасовъ далѣе (я не считаю здѣсь его аллегорическаго „сна"), я предпочитаю не самую большую, не „Утопленницу", а двѣ другія, маленькія. Правда, и въ большой есть много хорошаго, именно городовой, равнодушно сидящій на краю лодки и покуривающій трубочку подлѣ мертваго тѣла женщины, вынутой изъ воды. Никакого выраженія на его калмыцкомъ лицѣ, покрытомъ, кажется, не кожей, а шкурой, и изрытомъ оспой. Прекрасно изображенъ въ картинѣ ранній утренній часъ, сырой туманъ, клубящійся надъ рѣкой; вездѣ молчаніе и отсутствіе жизни, что-то холодное и безотрадное; но слабѣе прочаго само главное лицо, утопленница. Что она написана неудовлетворительно— это еще понятно: письмо г. Перова никогда не было ни колоритно, ни живо и сочно; но жаль, что она и сочинена, и нарисована такъ, что заставляетъ желать еще многаго; за то—просто прелесть двѣ другія картинки того же художника: „Чистый понедѣльникъ" и „Учитель рисованія". Мужъ и жена, возвращающіеся изъ бани съ вѣниками и узелками, красные, распухлые, съ налившимися глазами и крѣпко закутанные; старичекъ-учитель съ длинными рѣдкими волосами и оловяннымъ взглядомъ, поджидающій, сидя на стулѣ, своихъ маленькихъ питомцевъ посреди оригиналовъ на бумагѣ, карандашей, растушекъ и гипсовыхъ носовъ и ушей, — обѣ эти вещицы по выраженію, по задуманію, истинные перлы".

На той же Академической выставкѣ находилась еще одна картина, въ исполненіи которой Перовъ принималъ сильное участіе. Это — „Читальщикъ" г. Брызгалова. Объ этой картинѣ сохранились слѣдующія свѣдѣнія: однажды Брызгаловъ, ученикъ Московскаго Училища Живописи и Ваянія, прибѣгаетъ къ Перову и проситъ его: „Спасите, спасите отъ солдатчины — я тамъ окончательно погибну". Перовъ, который былъ сама доброта и вѣчный благодѣтель, до самопожертвованія, говоритъ ему: „Ладно! Принимайтесь что-нибудь писать — авось оттянемъ солдатчину". Позвали натурщика изъ бога-

дѣльни и Перовъ велѣлъ Брызгалову писать съ него въ натуральную величину „Читальщика“. Тотъ написалъ неудачно. Тогда Перовъ взялъ, да и прошелъ весь этюдъ съ начала до конца. Вся публика, видѣвшая потомъ это произведеніе на выставкѣ, не знала, конечно, объ участіи въ немъ Перова и восхищалась картиной, какъ самостоятельной работой молодаго художника. Академія дала ученику Брызгалову званіе художника и за экспрессію золотую медаль, которой не имѣлъ самъ Перовъ.—В. Г., удивленный такимъ неожиданнымъ успѣхомъ и писавшій до сихъ поръ все небольшія вещи, рѣшился теперь перейдти къ картинамъ крупныхъ размѣровъ и приняться за портреты въ натуральную величину: хотя онъ и раньше того писалъ портреты — со своего брата Николая и съ одного генерала у министра Сухозанета, но не въ такихъ значительныхъ размѣрахъ.

За картины, представленныя Перовымъ на Академическую выставку 1867 года, Совѣтъ положилъ, въ сентябрѣ мѣсяцѣ, ходатайствовать о продленіи ему пенсіонерскаго содержанія еще на два года, для доставленія средствъ къ его дальнѣйшему совершенствованію. Вслѣдствіе этого, въ январѣ 1868 года, былъ составленъ отъ имени вице-президента Академіи и въ апрѣлѣ посланъ министру двора рапортъ такого содержанія:

„Академикъ живописи народныхъ сценъ, Перовъ, обнаружившій отличный талантъ свой еще до отправленія его въ 1862 г. за границу пенсіонеромъ отъ правительства, возвращенъ оттуда по особому Высочайшему разрѣшенію, объявленному мнѣ вашимъ сіятельствомъ 29 іюля 1864 г., для изученія русскаго народнаго быта, къ которому онъ по врожденнымъ своимъ наклонностямъ, проживая въ центрѣ Россіи, Москвѣ, имѣетъ призваніе. Трудясь постоянно и неутомимо, онъ произведеніями своими доказываетъ постепенное развитіе своего таланта при строгомъ изученіи природы. Изъ произведеній его одно, бывшее на Парижской всемірной выставкѣ: „Дѣти, находящіяся въ ученьи у мастероваго, тащатъ въ гору чанъ съ водою въ зимній бурный день“, заслужило всеобщее вниманіе иностранцевъ, всегда болѣе строгихъ, что́ весьма естественно, къ художникамъ чужеземнымъ. Кромѣ того и на прошлогодней выставкѣ въ Академіи было также нѣсколько картинъ этого художника, по всей справедливости заслуживающаго право на особенное поощреніе, чтобы дать ему возможность трудиться еще нѣкоторое время безъ заботы о насущномъ содержаніи, особенно въ настоящее тяжелое для художниковъ время, когда нѣтъ никакого сбыта ихъ произведеніямъ. Во вниманіе къ такой полезной дѣятельности отечественнаго таланта, Совѣтъ Академіи призналъ справедливымъ,

В. Г. ПЕРОВЪ, Чистый понедѣльникъ.

Фотолитографія

съ рисунка перомъ Натальи Петровны Собко.

ТАНО ВЪ ЭКСПЕДИЦІИ ЗАГОТОВЛЕНІЯ ГОСУД. БУМАГЪ.

ПРИЛОЖ. КЪ „ВѢСТНИКУ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ“.

въ мундирѣ вѣроятно своего мужа, напяленномъ сверхъ платья, отдаетъ честь „машинѣ“, держа палку съ флагомъ у плеча. У ногъ бабы помѣщается маленькая дѣвочка, вѣроятно ея дочь, которая, прижавшись къ матери и закутавшись одежонкой отъ холода, большими глазами смотритъ на выдвигающійся поѣздъ. Группа крестьянъ и крестьянокъ остановилась за шлагбаумомъ и глазѣетъ на паровозъ. Различныя впечатлѣнія отражаются на лицахъ различныхъ индивидуумовъ. Старый „дѣдушка“ развелъ въ изумленіи руками, да такъ и остановился съ улыбкой удивленія въ живыхъ глазахъ. Коренастый, низенькій мужичокъ, съ огромными челюстями и глуповатымъ нѣсколько лицомъ, обратилъ все свое вниманіе на вѣникъ, прикрѣпленный спереди паровоза для обметанія рельсовъ, и его этотъ вѣникъ веселитъ несказанно. Сзади этихъ двухъ фигуръ видно еще лицо крестьянина, по моему мнѣнію, самое характерное и экспрессивное. На этомъ лицѣ, полномъ смѣтливости и природнаго крѣпкаго ума, изображаются удивленіе и старательное вниманіе: мужичокъ смотритъ на невиданную машину и смекаетъ, въ чемъ тутъ штука. Необыкновенно хорошо тоже въ картинѣ схвачены выраженія лицъ двухъ бабъ и ихъ движенія. Вообще вся картина дышетъ реальной правдой и выполнена до малѣйшихъ деталей съ свойственнымъ г. Перову стараніемъ. Другая картина того же художника, „Послѣдній кабакъ у заставы“, отличается немножко „обличительнымъ“ сюжетомъ. Кабакъ съ трактиромъ, занесенные снѣгомъ; въ окнахъ свѣтъ; у дверей кабака крестьянскія дровни, тощія общипанныя лошаденки дрогнутъ, дожидаясь хозяевъ. Вдоль тянется дорога и видны столбы заставы. Лошади написаны въ этой картинѣ недурно, но пейзажъ сработанъ плохо, и вся картинка носитъ на себѣ слѣды небрежнаго исполненія“.

На Академическую выставку 1869 года Перовъ представилъ лишь три портрета—В. В. Безсонова, А. Ѳ. Писемскаго и А. А. Борисовскаго, но за то вполнѣ превосходныхъ, и этюдъ старика (за который онъ назначилъ въ продажѣ 200 рублей). Первые два были писаны весной того года, и за портретъ Безсонова Перовъ получилъ 1-ю премію отъ Московскаго Общества Любителей Художествъ; третій писанъ нѣсколько позже, и вотъ при какихъ обстоятельствахъ. Борисовскій предложилъ В. Г. назначить какую-угодно сумму за портретъ, только чтобы онъ вышелъ изъ ряду вонъ.—В. Г. отнесся настолько серьезно къ этому дѣлу, что съѣздилъ нарочно въ Петербургъ, съ цѣлію скопировать напередъ нѣсколько головъ со старыхъ мастеровъ въ Эрмитажѣ, каковы: Ванъ-Дейкъ, Веласкесъ, Криспи, и лишь послѣ этого принялся за портретъ Борисовскаго; портретъ дѣйствительно вышелъ на славу, только въ

немъ нисколько не замѣтно вліянія иностранныхъ мастеровъ: напротивъ, онъ написанъ также самостоятельно, какъ и другія работы того же художника. Вотъ что писалъ въ то время А. И. Сомовъ въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ (№ 278) по поводу всѣхъ этихъ портретовъ:

„Лучшій, по моему мнѣнію, портретъ на цѣлой выставкѣ принадлежитъ г. Перову. Этотъ талантливый живописецъ народныхъ нравовъ, не покинувъ совершенно своего прежняго направленія, недавно обратился къ портретному роду, для успѣха въ которомъ онъ имѣлъ, какъ доказывали предыдущіе его труды, несомнѣнныя данныя въ тонкой наблюдательности, въ обдуманности сочиненія и въ умѣньи пользоваться мельчайшими подробностями человѣческой обстановки, для произведенія впечатлѣнія. Еще на прошлогодней академической выставкѣ портретъ работы г. Перова обращалъ на себя общее вниманіе; на нынѣшнюю выставку онъ явился уже съ тремя портретами, изъ которыхъ одинъ, изображающій г. Борисовскаго, показываетъ, какъ далеко шагнулъ художникъ на своемъ новомъ поприщѣ. Сильная и сочная живопись, правда движенія въ изображенной поясной фигурѣ, большое сходство съ оригиналомъ, а главное естественность картины составляютъ достоинства этого мастерскаго портрета; въ немъ почти уже нѣтъ тѣхъ вялыхъ красокъ, впадающихъ въ зеленоватые и лиловатые оттѣнки, съ необъяснимыми рефлексами, которыя вредили прошлогоднему портрету г. Перова, и отъ которыхъ не избавлены остальныя двѣ его новыя работы, портреты гг. Писемскаго и Безсонова. Впрочемъ, въ портретѣ г. Безсонова, исполненномъ съ удивительной добросовѣстностью, такъ много экспрессіи, что, не смотря на упомянутые недостатки колорита, нельзя не признать этого произведенія вещью весьма замѣчательною. Московское общество любителей искусства по достоинству оцѣнило этотъ портретъ, присудивъ за него г. Перову премію въ послѣднемъ своемъ конкурсѣ“.

На Академической выставкѣ 1870 года было пять произведеній Перова: два портрета братьевъ А. Г. и Н. Г. Рубинштейновъ и три картины: „Спящія дѣти“ (проданная за 500 рублей), „Странникъ“ (этюдъ старика-богомольца) и „Птицеловъ“ (заслужившая 1-ю премію отъ Общества Поощренія Художниковъ). За послѣднія двѣ картины Перовъ былъ признанъ профессоромъ Академіи Художествъ въ ноябрѣ того же года. Кромѣ названныхъ произведеній, имъ написаны около того же времени не бывшіе на выставкахъ портреты: Н. П. Ланина, А. А. Кузнецовой, его собственный; начатъ портретъ покойнаго губернскаго предводителя дворянства, князя Гагарина, для Московскаго депутатскаго собранія; затѣяна картина „Поѣздка къ заутрени на

Пасху"—сцена изъ провинціальнаго быта старыхъ временъ [1]), гдѣ предполагалось изобразить помѣщичье семейство, сидящее на длинной линейкѣ, на задкѣ которой стоитъ зубоскалъ-казачекъ, держащій въ рукахъ пасхи и пересмѣивающійся съ крестьянскими дѣвушками,—посреди дороги, занятой мужиками и бабами; написана другая картина, „Наканунѣ дѣвишника" (возвращеніе невѣсты изъ бани). Перечисляя художниковъ, которымъ слѣдовало-бы дать награды за выставленныя въ 1870 г. вещи, В. В. Стасовъ писалъ въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ (№ 300) о Перовѣ:

„Во-первыхъ, надо указать раньше всѣхъ на московскаго живописца г. Перова, который пользуется въ Европѣ порядочною репутаціей, какъ одинъ изъ лучшихъ представителей *новой* русской школы (одной только и интересной въ глазахъ иностранцевъ), а онъ все еще числится у насъ только въ академикахъ. Пора ему быть и профессоромъ, особливо если вспомнить, сколько въ наличности профессоровъ, во сто разъ меньше его значущихъ. Много ли нашихъ картинъ можно сравнить съ его нынѣшнимъ „Птицеловомъ", вотъ уже почти цѣлый годъ всюду у насъ знаменитымъ, съ самыхъ тѣхъ поръ, какъ онъ въ первый разъ появился на конкурсѣ Общества поощренія художниковъ? Вѣдь это точь въ точь будто отрывокъ изъ лучшаго и талантливѣйшаго, что есть въ охотничьихъ очеркахъ Тургенева. Ни одинъ изъ двухъ этихъ талантовъ не уступитъ другому по силѣ душевной характеристики, по натурѣ, по естественности и простотѣ. Правда, г. Перовъ небольшой колористъ, и подчасъ пишетъ сѣро и жестковато; но на этотъ разъ его меньше обыкновеннаго можно упрекнуть даже и въ этомъ, и самая фигура растянувшагося по землѣ птицелова-фанатика, котораго вся душа сидитъ въ эту минуту въ устремленномъ впередъ взглядѣ, для котораго нѣтъ ничего болѣе на свѣтѣ кромѣ птички, которую онъ сейчасъ схватитъ и засадитъ въ клѣточку, это такой chef-d'œuvre, съ которымъ любопытно было бы сравнить цѣлый музей прежнихъ нашихъ историческихъ, офиціальныхъ и на всѣ лады важныхъ картинъ... За такого „Птицелова" уже цѣлый годъ пора г. Перову быть профессоромъ, да еще изъ самыхъ тузовыхъ".

VII.

Со смертью первой жены, въ 1869 году, и особенно съ поступленіемъ въ профессора Московскаго Училища Живописи и Ваянія, въ

[1]) См. Отчетъ Императорской Академіи Художествъ за 1869—70 г., стр. 63.

1871 году, въ Перовѣ замѣчаются большія перемѣны какъ относительно здоровья, такъ и образа мыслей. Смерть Елены Эдмондовны вообще произвела сильное впечатлѣніе на всѣхъ домашнихъ; съ тѣхъ поръ мать ея стала особенно заботиться о В. Г. и его малолѣтнихъ дѣтяхъ, чтобы они не простудились какъ нибудь; однако, не смотря на всѣ заботы, двое старшихъ дѣтей Перова — сынъ Анатолій и дочь Надежда — все-таки умерли въ скоромъ времени отъ простуды, и въ живыхъ остался только одинъ меньшой сынъ, Владиміръ; у самого же Перова, отличавшагося до того времени необыкновеннымъ здоровьемъ, начала развиваться чахотка. Первые признаки ея появились уже въ 1874 году.

Поступленіе въ Училище, въ свою очередь, оказало неблагопріятное вліяніе на Перова съ нравственной стороны. Прежде онъ отличался крайне веселымъ и живымъ характеромъ, любилъ всякаго рода удовольствія, легко сходился съ людьми, при своей способности привязывать къ себѣ всякаго, кому приходилось имѣть съ нимъ дѣло. Правда, какъ человѣкъ прямой и горячій, онъ и прежде возмущался многимъ и никому ничего не спускалъ; но тутъ онъ становится до крайней степени раздражительнымъ, ищетъ уединенія, расходится даже со своими старыми пріятелями и близкими себѣ людьми, и заводитъ лишь небольшой новый кругъ знакомства.

Какъ на примѣры раздражительности Перова, можно указать на двѣ записки его въ Академію Художествъ, отъ 1869 и 1870 гг. Въ первой, отъ 29 декабря 1869 г., онъ писалъ по случаю нѣкотораго замедленія въ высылкѣ представленныхъ имъ на выставку картинъ и вновь назначенной ему пенсіи:

„Прошу покорнѣйше Правленіе увѣдомить, когда я наконецъ получу слѣдуемую мнѣ треть, которую я долженъ бы былъ получить въ сентябрѣ мѣсяцѣ; вотъ уже прошелъ октябрь, ноябрь и декабрь, но я не имѣю никакого свѣдѣнія, не смотря на мою убѣдительную просьбу. Кромѣ того я взялъ на срокъ для академической выставки портреты Писемскаго и Борисовскаго и долгое время не получаю ихъ обратно. Подобная неаккуратность доведетъ до того, что никто не будетъ давать вещей для выставки, и потому прошу покорнѣйше Правленіе увѣдомить меня, чтобы я могъ дать положительный отвѣтъ владѣльцамъ портретовъ, когда они ихъ получатъ, а также кстати написать, когда я получу сентябрскую треть. Если же Правленіе не можетъ выслать мнѣ третныя деньги въ скоромъ времени, то я прошу извиненія въ томъ, что обращусь къ Министру Двора, потому что въ настоящее время, по моимъ занятіямъ, нахожу это необходимымъ“.

Во второй запискѣ, отъ 14 марта 1870 г., онъ отвѣчалъ по поводу требованія реставраторомъ Соколовымъ денегъ за исправленіе поврежденій въ картинѣ „Утопленница“ еще къ выставкѣ 1867 года:

„На запросъ Императорской Академіи Художествъ о томъ, долженъ ли я г. Соколову, честь имѣю отвѣтить, что на основаніи нашего личнаго объясненія съ г. Соколовымъ я должнымъ себя не признаю; но если г. Соколову угодно получить за свой трудъ, за снятіе свѣжаго лака съ моей картины мѣрою 1 аршинъ и 5 вершковъ, вознагражденіе, то я согласенъ заплатить, сколько назначатъ эксперты, избранные Совѣтомъ Академіи, потому что цѣна 25 рублей за подобный трудъ мнѣ кажется несообразною съ дѣломъ“.

Развлеченіями въ невзгодахъ служили Перову путешествія. Такъ, въ 1870 г., вскорѣ послѣ смерти первой жены, онъ ѣздилъ въ Нижній-Новгородъ и въ Арзамасъ; въ 1872 г., послѣ женитьбы во второй разъ, — въ Петербургъ, писать портреты, и въ Кіевъ, откуда привезъ этюды для картины „Выгрузка извести на Днѣпрѣ“; въ 1873 г. — въ Вѣну, на всемірную выставку, и въ Оренбургъ, дѣлать этюды для картины „Пугачевцы“. Отправляясь въ послѣднее путешествіе, онъ прислалъ конференцъ-секретарю Академіи, П. Ѳ. Исѣеву, письмо, отъ 12 мая, такого содержанія:

„Позвольте обратиться къ вамъ съ покорнѣйшею просьбою, которая заключается въ слѣдующемъ: въ первыхъ числахъ будущаго мѣсяца я ѣду съ художественною цѣлью на Волгу и на Уралъ; мнѣ нужно сдѣлать нѣсколько этюдовъ въ мѣстностяхъ жительства Черемисовъ, Башкирцевъ и Татаръ, но такъ какъ путешествіе у насъ по Россіи большею частію сопряжено съ разнаго рода непріятными приключеніями, то я покорнѣйше прошу васъ дать мнѣ какой нибудь открытый листъ за подписью, если не Великаго Князя, то какого либо вліятельнаго лица, потому что пускаться въ путешествіе въ такія глухія мѣста, тѣмъ болѣе писать тамъ этюды, — это сопряжено съ большимъ рискомъ, потому и прошу васъ убѣдительно сдѣлать что-либо для меня въ этомъ случаѣ“.

Вслѣдствіе этого письма, Перовъ тогда же получилъ свидѣтельство, за подписью Августѣйшаго Президента Академіи, о безпрепятственномъ путешествіи съ художественною цѣлію по разнымъ губерніямъ Россіи въ теченіи всего 1873 года.

Въ 1875 году Перовъ купилъ себѣ имѣньице по Николаевской желѣзной дорогѣ, около станціи Клинъ (сельцо Стрѣлково), и съ тѣхъ поръ сталъ проводить тамъ каждое лѣто.

VIII.

Въ чемъ еще проявляется прежній Перовъ въ 70-хъ годахъ, это въ дѣлѣ образозованія „Товарищества передвижныхъ выставокъ"; но въ то время онъ не чуждался еще своихъ товарищей до такой степени, какъ потомъ. Первая идея устройства передвижныхъ выставокъ принадлежитъ Г. Г. Мясоѣдову, который писалъ объ этомъ К. В. Лемоху еще въ концѣ 60-хъ годовъ изъ Испаніи, гдѣ онъ былъ въ то время пенсіонеромъ Академіи Художествъ, и затѣмъ развивалъ свои мысли, по пріѣздѣ оттуда, въ С.-Петербургской Артели Художниковъ. Поселившись послѣ того въ Москвѣ, Мясоѣдовъ привлекъ на свою сторону нѣкоторыхъ тамошнихъ художниковъ, какъ напр.: Перова, Прянишникова, Каменева, Саврасова; составилъ проектъ устава и послалъ его, за подписью всѣхъ сочувствовавшихъ дѣлу, въ С.-Петербургскую Артель Художниковъ, для дополненій и измѣненій. Это было 23 ноября 1869 г.

Первые два параграфа этого устава гласили слѣдующее: 1) „Основаніе Товарищества подвижныхъ выставокъ имѣетъ цѣлію доставленіе обитателямъ провинцій возможности слѣдить за успѣхами русскаго искуства; этимъ путемъ Товарищество, стараясь расширить кругъ любителей искуствъ, откроетъ новые пути для сбыта художественныхъ произведеній", и 2) „Товарищество имѣетъ право устраивать выставки художественныхъ произведеній во всѣхъ городахъ Россійской Имперіи". Въ письмѣ, которое сопровождало названный проэктъ устава, говорилось между прочимъ: „всѣ мы, здѣсь подписавшіеся, сошлись на одной мысли о пользѣ выставки, гдѣ распорядителями были бы авторы выставленныхъ картинъ, на свой страхъ и свою выгоду. Выставку эту мы думали бы сдѣлать сначала въ Петербургѣ. Вѣроятно, что Клубъ Художниковъ не откажетъ ни въ помощи, ни въ сочувствіи: имѣя помѣщеніе, онъ могъ бы предоставить его Товариществу въ то время, когда дѣйствія Клуба еще не открыты. Если выставка дастъ доходъ, то изъ Петербурга она можетъ направиться въ Москву, гдѣ успѣхъ ея будетъ во многомъ зависить отъ успѣха въ Петербургѣ, а изъ Москвы—въ провинцію... Мы полагаемъ, что раздѣлъ дохода между членами есть справедливое средство удовлетворить людей, внесшихъ свой трудъ въ общее предпріятіе, потому что покупка картинъ и назначеніе премій падутъ всегда на долю сильнѣйшихъ. Кромѣ вѣроятности распродажи картинъ и альбомовъ, мы думаемъ, что возможность высвободить искуство отъ посторонняго распорядка и расширеніе круга почитателей, а слѣдовательно и покупателей, послужатъ достаточнымъ пово-

домъ къ образованію Товарищества. Мы считаемъ совершенно необходимой полную независимость Товарищества отъ всѣхъ другихъ поощряющихъ искуство обществъ, для чего находимъ необходимымъ особенный утвержденный уставъ, идея котораго сохранится: хотя бы общество по обстоятельствамъ и прекратило свои дѣйствія, оно можетъ быть возобновлено на готовыхъ уже основаніяхъ... Не лишнимъ считаемъ прибавить, что на первые расходы придется (если бы не нашлось другихъ источниковъ) каждому изъ членовъ внести нѣсколько рублей". На это письмо С.-Петербургская Артель Художниковъ отвѣчала, 30 января 1870 года, слѣдующее:

„По мнѣнію здѣшнихъ художниковъ, устройство передвижныхъ выставокъ въ Россіи представляется дѣломъ до того новымъ, что невозможно заранѣе опредѣлить всѣхъ его обстоятельствъ, и было бы неудобно заранѣе постановлять какія-либо правила для сихъ выставокъ и ходатайствовать объ ихъ утвержденіи установленнымъ порядкомъ. Посему петербургскіе художники полагаютъ, что слѣдуетъ отложить начертаніе устава передвижныхъ выставокъ до того времени, когда опытъ покажетъ, въ чемъ долженъ состоять этотъ уставъ, а на первый разъ ограничиться слѣдующимъ: 1) Для устройства выставки воспользоваться правомъ, которое имѣетъ Артель устраивать выставки по всей Россіи; 2) Собрать отъ тѣхъ художниковъ, которые пожелаютъ участвовать въ предпріятіи, подписку въ томъ, что они готовы внести деньги, сколько придется на каждаго по разсчету, для первоначальнаго устройства первой выставки, имѣющей открыться въ Петербургѣ, и что къ означенному сроку они доставятъ по одной или понѣскольку картинъ своихъ для этой выставки", и проч. Къ отвѣту былъ приложенъ листъ, на которомъ 10 художниковъ подписались, что готовы внести деньги и доставить свои произведенія для устройства первой передвижной выставки, не позже сентября 1870 года. При обсужденіи вопроса о времени и мѣстѣ устройства этой выставки, голоса въ Артели раздѣлились: 7 изъ 18 было за устройство выставки одновременно съ Академической (т. е. осенью), 10—за устройство ея зимой и 11—за устройство весной; наконецъ 13—за устройство напередъ въ Москвѣ, а потомъ уже въ Петербургѣ.

Во всемъ этомъ проглядывало опасеніе, какъ бы кто-либо не воспротивился образованію Товарищества и не помѣшалъ утвержденію устава. Но московскіе художники, и въ томъ числѣ Перовъ, твердо стояли на своемъ и возражали членамъ С.-Петербургской Артели, главнымъ образомъ, по соображеніямъ двоякаго рода:

„Дѣйствуя послѣдовательно, писали они, нужно хлопотать объ

утвержденіи устава подвижныхъ выставокъ по городамъ Россійской Имперіи, — это главное, о чемъ мы должны въ настоящее время заботиться... Главная идея устава, помимо матеріальной цѣли, есть распространеніе искуства, но отнюдь не желаніе идти въ разрѣзъ съ какимъ-либо другимъ художественнымъ учрежденіемъ. Мы полагаемъ, что скромный образъ дѣйствій скорѣе споспѣшествуетъ нашему предпріятію".

Кромѣ оффиціальнаго отвѣта въ Артель, Г. Г. Мясоѣдовъ послалъ одному изъ учредителей ея, И. Н. Крамскому, еще частное письмо, гдѣ изложилъ свои мысли и взгляды на тотъ же предметъ, однородные съ мыслями и взглядами Перова. „Хорошее дѣло, основанное на началахъ справедливости, писалъ онъ отъ себя и отъ Перова, не должно компрометироваться, принаравливаясь къ вкусамъ отдѣльныхъ личностей. Успѣхъ выставки несомнѣнно будетъ находиться въ зависимости отъ ея перваго дебюта. Петербургъ для Россіи то же, что Парижъ для Франціи: блестящій успѣхъ въ Петербургѣ гарантируетъ успѣхъ въ Москвѣ и въ провинціи. Согласитесь сами, послѣдовательно-ли большинство картинъ пересылать въ Москву изъ Петербурга для того, чтобы переслать ихъ опять въ Петербургъ, а затѣмъ опять пустить по той-же дорогѣ,—рискнуть собранными деньгами, истративъ ихъ на перевозку картинъ въ Москву, безъ гарантіи на успѣхъ, ибо Москва, хотя и можетъ дать большой сборъ, но ей нужно готовое мнѣніе, ибо своего она не имѣетъ; то же можно сказать и про провинціи. И скажите, изъ чего же совершать это бѣгство изъ Мекки въ Медину?—изъ того, что кто-то боится кого-то, а кого даже и сказать стыдно. Да отчего вы, протестовавшіе такъ рѣзко и на опытѣ испытавшіе, что ни къ чему худому вашъ протестъ не привелъ, своимъ примѣромъ не пріободрите робкихъ?[1]).. Наконецъ, помимо личностей, существуетъ искуство, которое всѣхъ насъ кормитъ; отчего не пожертвовать чѣмъ нибудь, чтобы поставить нашу кормилицу въ лучшее положеніе... Мнѣ кажется, что нѣтъ надобности ни дѣлать компромиссовъ и сдѣлокъ, ни бить въ барабанъ... На мой взглядъ исполнить программу нужно такъ: прежде всего изготовить уставъ, т. е. довести его до совершенства, и утвердить законнымъ порядкомъ... 20 человѣкъ, дружныхъ и рѣшительныхъ, достаточно, чтобы вести дѣло съ успѣхомъ, а первый успѣхъ увлечетъ за собой все. Повѣрьте, матеріальная выгода — самый сильный стимулъ. Да наконецъ, почему выставить картину на другой выставкѣ — значитъ вести

---

[1]) Рѣчь идетъ объ отказѣ нѣкоторыхъ художниковъ, въ бытность ихъ учениками Академіи, отъ программъ на 1-ю золотую медаль и объ образованіи ими художественной артели.

войну съ Академіей? кто мѣшаетъ наконецъ поставить что-либо и въ Академію?.. Результатомъ этого будетъ выставка для членовъ Академіи, какъ это бывало уже. А въ виду такого факта, никто не удивится и не будетъ претендовать, если наше Товарищество, отправляясь въ путь, покажетъ свои картины Петербургу. Пусть не подумаютъ, что москвичи не хотятъ взять на себя заботы объ устройствѣ выставки— эти заботы на насъ непремѣнно упадутъ столько же, сколько и на васъ; намъ только представляется странною идея бѣжать отъ страха въ Москву — вѣдь это все равно, что прятать голову въ песокъ, подобно страусу. Всѣ мы находимся подъ одинаковыми условіями, гдѣ бы мы не выставили, — имена выставившихъ будутъ извѣстны... Да и дѣло-то представляется отъ нашей загнанности и робости гораздо болѣе страшнымъ, чѣмъ оно есть. Главный и важный шагъ — это утвержденіе устава, а затѣмъ все пойдетъ какъ по маслу"...

Такими аргументами убѣждали Мясоѣдовъ и Перовъ своихъ петербургскихъ товарищей по искуству, и наконецъ имъ удалось одержать верхъ. Уставъ Товарищества передвижныхъ выставокъ былъ исправленъ и дополненъ, подписанъ многими художниками (какъ Перовъ, Мясоѣдовъ, Каменевъ, Саврасовъ, Прянишниковъ, Ге, Крамской, М. К. Клодтъ, М. П. Клодтъ, Шишкинъ, К. Е. Маковскій, Н. Е. Маковскій, В. И. Якоби, А. И. Корзухинъ, К. В. Лемохъ) и утвержденъ министромъ внутреннихъ дѣлъ (2 ноября 1870 г.), а затѣмъ, въ декабрѣ 1871 года, въ Петербургѣ открылась 1-я передвижная выставка. Такимъ образомъ всѣ преждевременныя опасенія оказались совершенно напрасными, и первыя выставки Товарищества устраивались даже въ залахъ самой Академіи.

Перовъ становится однимъ изъ самыхъ дѣятельныхъ членовъ Товарищества, долгое время несетъ обязанности члена правленія въ Москвѣ и не пропускаетъ ни одной передвижной выставки, чтобы не выставить тамъ чего-либо. Такъ, на 1-й же выставкѣ 1871—72 года, появляются двѣ превосходныя картины его: „Рыболовъ" и „Охотники на привалѣ", и три отличныхъ портрета: г. Степанова, А. Н. Островскаго и Е. П. Тимашевой; на 2-й выставкѣ 1872—73 года — одна картина: „Выгрузка извести на Днѣпрѣ", довольно слабая, и цѣлый рядъ совершеннѣйшихъ портретовъ, какъ-то: купца И. С. Камынина, М. П. Погодина, Ѳ. М. Достоевскаго, А. Н. Майкова, В. И. Даля, И. С. Тургенева; на 3-й выставкѣ 1874 года — одинъ портретъ г. Бородаевскаго, очень хорошій, и двѣ картины: „Киргизъ-каторжникъ" и „Охотники въ засадѣ" (собственно „Пластуны"), не совсѣмъ удачные; на 4-й выставкѣ 1875 года — четыре картины: „Божьи дѣти"

(нищая дѣвушка съ ребенкомъ), „Голубятникъ“, „Ботаникъ“, „Возвращеніе крестьянокъ съ жатвы“ (въ Рязанской губ.) и два этюда: „Крестьянка Рязанской губ.“ (у калитки, на солнцѣ) и „Яблоня въ цвѣту“.

Приводить всѣ отзывы о произведеніяхъ Перова, появлявшихся на передвижныхъ выставкахъ, нѣтъ никакой возможности, и мы ограничимся только сообщеніемъ болѣе или менѣе важнѣйшихъ изъ нихъ.

„Чтобъ начать, писалъ В. В. Стасовъ въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ (1871, № 338) по поводу 1-й передвижной выставки, съ лучшаго, съ самаго перваго, москвича—по художеству, передъ нами, на нынѣшней выставкѣ, цѣлыхъ пять капитальныхъ картинъ г. Перова: три портрета и два сюжета изъ жизни. Разумѣется, послѣдніе намъ гораздо важнѣе; съ нихъ мы и начнемъ, про нихъ мы прежде всего и скажемъ, что, за исключеніемъ развѣ только одного „Птицелова“, извѣстнаго теперь навѣрное всей Россіи, г. Перовъ ни въ одной картинѣ своей не возвышался прежде до такой гоголевской правды и юмора. Мы считаемъ, что его „Привалъ охотниковъ“ —высшая изъ всѣхъ картинъ, до сихъ поръ имъ написанныхъ, какъ и по размѣрамъ своимъ это самая большая между ними. Мы думаемъ, что этотъ враль охотникъ, разсказывающій съ азартомъ, съ искреннимъ увлеченіемъ, растопыривъ пальцы и вытаращивъ глаза, какія-то чудныя свои похожденія, неслыханныя и невиданныя небывальщины,—талантливѣйшій pendant къ гоголевскому Ноздреву, между тѣмъ какъ хохочущій про себя и почесывающій ухо крестьянинъ-охотникъ и маменькинъ золотушный сынокъ, въ охотничьемъ дубленомъ тулупчикѣ, съ истасканнымъ уже лицомъ, и отъ вниманія забывшій поднести огонь спичечницы, чтобъ зажечь себѣ папироску,—все это до того вѣрно и правдиво, что картина перестаетъ быть картиной, и будто изъ окна видишь этихъ трехъ человѣкъ, совершенно разнокалиберныхъ, но проводящихъ дружескіе дни вмѣстѣ, эту осеннюю поляну, на которой желтые концы скошенной травы торчатъ словно небритая громадная борода, и тутъ-то усѣлась и улеглась компанія, среди разбросанныхъ ружей и патронтажей, помятаго рожка, нюхающей въ сторонѣ собаки, початыхъ съѣстныхъ припасовъ. Рожа хохочущаго мужика, немножко подмигивающаго и скалящаго бѣлые зубы, вырѣзывается по самой срединѣ картины изъ-подъ смятаго и дыряваго гречневика, сдвинувшагося у него на лбу въ сторону... Объ одномъ только можно жалѣть: краски г. Перова все продолжаютъ быть жестковаты! Другая картина на врядъ-ли много уступитъ первой, великолѣпной, и, на наши глаза, стоитъ на одной степени съ „Птицеловомъ“ (кажется, даже, одинъ и тотъ-же натурщикъ служилъ для обѣихъ картинъ). Вообразите себѣ человѣка пожилаго, отяжелѣвшаго гдѣ-то

въ глуши, багроваго и сѣдаго: онъ стоитъ надъ водой, подъ навѣсомъ своей широкой старой соломенной шляпы; онъ взялся за оба колѣна, наклонился впередъ, среди торчащихъ повсюду около него по землѣ, спущенныхъ въ воду удочекъ, и вся душа его глядитъ, сквозь огромные круглые очки на носу, въ струи, гдѣ разрѣшается этотъ первый въ мірѣ вопросъ: „клюетъ или не клюетъ"? Этотъ старикъ, съ подбородкомъ какъ щетка, такой же энтузіастъ своего дѣла, какъ прошлогодній птицеловъ... У насъ въ литературѣ есть одинъ chef-d'œuvre, совершенно равняющійся этимъ двумъ картинамъ: „Разсказъ о соловьяхъ" Тургенева. Изъ числа трехъ портретовъ, присланныхъ на выставку г. Перовымъ, два (г-жи Тимашевой и г. Степанова) хороши; но поколѣнный портретъ Островскаго, въ русскомъ тулупчикѣ,—одинъ изъ совершеннѣйшихъ, произведенныхъ русскою школою".

„Что касается г. Перова, писалъ N (т. е. А. И. Сомовъ) въ тѣхъ же С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ (1873, № 23) по поводу 2-й передвижной выставки, то лучшимъ, безукоризненно хорошимъ изъ всѣхъ присланныхъ имъ портретовъ слѣдуетъ признать портретъ г. Достоевскаго: свободная посадка фигуры, удачно схваченное выраженіе и мастерская лѣпка лица соединились здѣсь съ естественностью и свѣжестью колорита, съ этимъ важнымъ условіемъ всякой, а тѣмъ больше портретной живописи, не всегда покорнымъ г. Перову. Портретъ, снятый имъ съ г. Погодина, замѣчателенъ не только по исполненію, но и по тому совершенству, съ какимъ художникъ понялъ характеръ московскаго писателя, окруживъ его старческое лицо подходящею обстановкой: никакой другой костюмъ, кромѣ этого патріархальнаго халата на распашку, никакой другой аксессуаръ, кромѣ этого посоха, какъ бы взятаго изъ нѣкоего древлехранилища, никакое другое сѣдалище, кромѣ этого кресла, не соотвѣтствовали бы представленію, которое выносишь объ этомъ писателѣ изъ его сочиненій. Прочія работы г. Перова — портреты покойнаго Даля и г.г. Майкова и Тургенева — ничѣмъ ни отличаются отъ прежнихъ портретныхъ его произведеній и, сохраняя ихъ достоинства, не лишены и обычнаго ихъ недостатка — непріятной и неестественной рыжеватости колорита. Г. Перову принадлежалъ еще портретъ обыкновеннаго смертнаго, не литератора,—портретъ г. Камынина, немолодаго человѣка, съ медалями на шеѣ и съ характерною, очень благодарною для живописи физіономіей. Этотъ портретъ тоже вышелъ удаченъ, но все-таки менѣе, чѣмъ портретъ г. Достоевскаго. Очень жаль, что г. Перовъ не выставилъ въ нынѣшнемъ году ничего серьознаго по части жанра, въ которомъ онъ не имѣетъ соперниковъ; небольшую его картинку, „Выгрузка извести на Днѣпрѣ",

нельзя принимать въ разсчетъ: она лишена художественнаго интереса и пуста по содержанію. Художнику, наблюдавшему въ натурѣ, какъ пыль нагружаемой извести покрываетъ бѣлою окраской носильщиковъ и ихъ дорогу по крутому берегу Днѣпра, этотъ мотивъ показался эффектнымъ и оригинальнымъ, и онъ попробовалъ передать его на полотнѣ, но не успѣлъ въ этомъ: не зная названія, трудно догадаться, отчего это и земля, и люди побѣлѣли" [1]).

„Недостатковъ этимъ (т. е. чернотой), говорилось въ Голосѣ (1874, № 75) по поводу 3-й передвижной выставки, страдаютъ, впрочемъ, сколько мы замѣтили, всѣ московскіе художники, не исключая и Перова. Картина г. Перова „Пластуны", рядомъ стоящая съ жанромъ В. Маковскаго („Охотникъ"), даже не чорная, а какая-то ваксенная. Въ „Пластунахъ", говоря вообще, нѣтъ той силы живописи и эффекта, которые мы привыкли встрѣчать въ прежнихъ произведеніяхъ г. Перова. „Пластуны", видимо, не удались".

„Сѣрыя мысли, говорилось наконецъ въ Пчелѣ (1875, № 10) по поводу 4-й передвижной выставки, приходили намъ въ голову по поводу многихъ произведеній старыхъ корифеевъ русской живописи, и теперь, именно по поводу картинъ г. Перова. Вы тотчасъ вспоминаете его талантливое начало въ видѣ „Перваго чина", его задушевные и прекрасно исполненные „Похороны", „Учителя рисованія", „Птицелова", и не вѣрите вашимъ глазамъ, остановившись передъ холстомъ, озаглавленномъ „Божьи дѣти", или „Голубятникъ", или „Ботаникъ". Эти новыя картины московскаго художника рѣшительно ничѣмъ не напоминаютъ его прежнихъ, названныхъ нами, произведеній; въ нихъ видѣнъ какъ бы другой художникъ, уступающій прежнему г. Перову и въ оригинальности замысловъ, и въ композиціи, и въ письмѣ; во всемъ можно замѣтить нѣкоторую небрежность, апатію художественнаго творчества; въ краскахъ холодность и безжизненность. Это — наше мнѣніе, и мы считаемъ его справедливымъ; но, говоря вообще, намъ очень прискорбно давать столь неодобрительный отзывъ о произведеніяхъ художника, пользующагося значительною и заслуженною извѣстностью. Мы рѣшительно недоумѣваемъ, куда дѣвался прежній талантъ художника; или новыя его картины не есть ли мимолетное затмѣніе, которое пройдетъ, и вы опять увидите художника такимъ, какимъ знали его въ прежнихъ произведеніяхъ? Въ такомъ случаѣ, мы первые порадуемся счастливому обороту. Изъ всѣхъ картинъ и этюдовъ, присланныхъ г. Перовымъ на настоящую выставку, намъ понравился небольшой

---

[1]) См. также Голосъ 1873, № 12, гдѣ первое мѣсто отводилось портретамъ Погодина и Камынина.

продолговатый холстикъ, представляющій жатву въ лѣтніе сумерки и въ этомъ сѣроватомъ освѣщеніи вереницу бабъ, тянущихся по межѣ".

Къ той же эпохѣ относятся: портреты—сенатора А. И. Казначеева, г. Кузнецова, Т. Д. Зотовой (1873), московскаго генералъ-губернатора князя В. А. Долгорукаго (1874), гг. Сергѣевыхъ, предсѣдателя земской управы во Владимірѣ П. И. Николаева (1875), и картины—„Отпѣтый" или „Арестантъ" (1873), „Блаженный" (1875), „Пугачевскій бунтъ" (1873—75) [1]); наконецъ—„Возвращеніе съ купанья", „Пріемъ странника-семинариста", „Посѣщеніе стариками-родителями сыновней могилы" (1874).

Изъ произведеній Перова, бывавшихъ на академическихъ и передвижныхъ выставкахъ въ 70-хъ годахъ, главнѣйшія посылались на большія европейскія выставки, какъ напр.: „Птицеловъ"—на Лондонскую международную выставку 1872 г., „Рыболовъ" и „Охотники на привалѣ"—на Вѣнскую всемірную выставку 1873 г., тѣже картины, а также портреты Безсонова и Достоевскаго,—на Парижскую всемірную выставку 1878 г., и вездѣ привлекали они общее вниманіе какъ публики, такъ и критики [2]).

Около того же времени у Перова начинается разладъ съ Товариществомъ передвижныхъ выставокъ. Будучи чрезвычайно самолюбивъ (онъ всегда говорилъ своимъ братьямъ: „безъ самолюбія человѣкъ тряпка, но только нужно знать мѣру"), онъ уже прежде сердился на Петербургскихъ членовъ Товарищества, напримѣръ, за то, что въ каталогѣ 2-й выставки они назвали эскизомъ его картину „Выгрузка извести на Днѣпрѣ", на эффектъ которой онъ сильно разсчитывалъ. Съ теченіемъ времени непріязненныя отношенія обострялись все болѣе и болѣе, и наконецъ, раздраженный тѣмъ, что съ него требовали точныхъ отчетовъ, онъ сталъ писать въ правленіе Товарищества рѣзкія и ироническія письма, въ родѣ слѣдующихъ:

„На письмо ваше, писалъ онъ 5 февраля 1876 г., я могу отвѣтить слѣдующее: отчетъ вами посланный, получилъ, но онъ такъ сложенъ и запутанъ, что добиться сути его не легко. Что онъ вамъ кажется вѣренъ, то это очень естественно. Что же касается до того, что вы молчаніе мое приняли за согласіе, то это мнѣ показалось страннымъ, хотя я не утверждаю того, что мой отчетъ вѣренъ. Нужно прежде было узнать: позволяли ли мнѣ время и здоровье заниматься пересмотромъ

---

[1]) См. отчеты которые, подавалъ Перовъ о своей дѣятельности въ Училище Живописи и Ваянія.

[2]) Нѣкоторые изъ отрывовъ иностранной печати были приведены, въ извлеченіяхъ, въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ 1872 (№ 201 и 231) и 1873 (№ 233).

отчета, и тѣмъ болѣе, что я не считаю себя обязаннымъ немедленно и безъ всякихъ возраженій исполнять чье-бы то ни было предписаніе. Состоя съ открытія Общества членомъ правленія и кассиромъ Московскаго отдѣленія, жертвуя и временемъ и трудомъ во имя только чего-то, я думалъ, что этимъ дѣлаю одолженіе Обществу, а никакъ не Общество мнѣ. Въ настоящее время я нанялъ бухгалтера, который приводитъ въ полный порядокъ отчетъ мой за всѣ года, который по окончаніи будетъ присланъ вамъ. Такъ какъ я боленъ, то покорнѣйше прошу васъ обращаться съ дѣлами Общества къ другому члену правленія, т. е. къ г. Маковскому... Относительно себя ничего опредѣленнаго не могу сказать; если успѣю, то пришлю (на выставку) картину размѣромъ 2 арш. въ вышину и $1^1/_2$ арш. ширины".

„Препровождаю при семъ, писалъ онъ 15 марта того же года, отчетъ Московскаго отдѣленія за время существованія нашего Общества, который приведенъ въ полный порядокъ. За четыре отчета оказалось недочету 155 р. 80 к., которые я и просилъ Московскихъ членовъ пополнить изъ моего фонда. Въ настоящее время я передалъ всѣ дѣла по Обществу Вл. Ег. Маковскому, котораго Московскіе члены избрали кассиромъ. Надѣюсь, что моя пятилѣтняя посильная служба Обществу даетъ мнѣ право просить Товарищество не избирать меня болѣе въ члены правленія на будущее время, такъ какъ эту обязанность нахожу справедливымъ раздѣлить на всѣхъ поровну. Я, къ сожалѣнію, не кончилъ своихъ картинъ, а потому и не могъ прислать ихъ на выставку настоящаго года".

Дѣло кончилось тѣмъ, что Перовъ написалъ Крамскому длинное письмо, гдѣ изложилъ мотивы своего выхода изъ Товаришества въ такомъ видѣ: онъ думалъ, писалъ онъ, что Товарищество основывается съ цѣлію помогать художникамъ, и никакъ не воображалъ, что отъ него потребуютъ какихъ-то жертвъ, на которыя онъ совершенно не способенъ, почему и желаетъ взять обратно свой фондъ изъ общей кассы.

Выйдя изъ Товарищества передвижныхъ выставокъ, Перовъ продолжалъ профессорствовать въ Училищѣ Живописи и Ваянія. Онъ имѣлъ большую способность къ преподавательской дѣятельности и былъ однимъ изъ лучшихъ профессоровъ. Всѣ ученики его сохранили о своемъ учителѣ наилучшія воспоминанія. Онъ проповѣдывалъ всегда, что они должны какъ можно болѣе зачерчивать сценъ и типовъ съ натуры, и тѣмъ несомнѣнно приносилъ имъ громадную пользу, пріучая ихъ къ наблюдательности. Свои взгляды на преподаваніе и ис-

кусство онъ вложилъ отчасти въ уста Макрицкаго, въ своемъ разсказѣ: „Наши учителя“.

„Чтобы быть вполнѣ художникомъ, говоритъ онъ тамъ, нужно быть творцомъ; а чтобы быть творцомъ, нужно изучать жизнь, нужно воспитать умъ и сердце; воспитать—не изученіемъ казенныхъ натурщиковъ, а неусыпной наблюдательностью и упражненіемъ въ воспроизведеніи типовъ и имъ присущихъ наклонностей... Этимъ изученіемъ нужно такъ настроить чувствительность воспринимать впечатлѣнія, чтобы ни одинъ предметъ не пронесся мимо васъ, не отразившись въ васъ, какъ въ чистомъ и правильномъ зеркалѣ... Художникъ долженъ быть поэтъ, мечтатель, а главное—неусыпный труженикъ.... Желающій быть художникомъ, долженъ сдѣлаться полнымъ фанатикомъ,—человѣкомъ, живущимъ и питающимся однимъ искуствомъ и только искуствомъ“ [1]).

„Конечно, говорилъ онъ въ другомъ мѣстѣ того же разсказа по поводу Зарянко, никто не станетъ считать передачу одной внѣшней стороны, хотя-бы даже исполненной и до обмана глазъ, за истинное искуство. Къ великому однако сожалѣнію, публика, любители, а нерѣдко даже и сами художники, падки на эти приманки. Зачастую и эти послѣдніе восторгаются и восхищаются какой-нибудь до того натурально написанной шляпой, что отъ восторга въ нее хочется только плюнуть; восхищаются кувшиномъ на громадной картинѣ, забывая о цѣлой сотнѣ хорошо исполненныхъ фигуръ; восхищаются старинной серебряной кружкой, персидскимъ ковромъ и всякой всячиной, не имѣющей ровно никакого смысла, кромѣ виртуознаго исполненія и другихъ техническихъ достоинствъ“ [2]).

IX.

Послѣ 1875 года Перовъ какъ-бы совсѣмъ исчезаетъ для русскаго искуства. Новыхъ произведеній его нигдѣ болѣе не видать на выставкахъ; но у себя въ мастерской, не смотря на сильное развитіе чахотки, онъ продолжаетъ работать, хотя, правда, совершенно въ иномъ родѣ. Онъ оставляетъ бытовую живопись, задачу всей своей прежней жизни (послѣднею картиною въ этомъ родѣ можно считать „У ссудной кассы“, 1876 г.) и принимается за историческіе, религіозные и аллегорическіе сюжеты, совершенно чуждые ему до той поры (если не считать его картины „Христосъ и Божія Матерь у житейскаго моря“).

---

[1]) См. разсказъ Перова: Наши учителя (Художеств. Журналъ 1881, № 9, стр. 106, 107 и 109).

[2]) См. разсказъ Перова: Наши учителя (Художеств. Журналъ 1881, № 8, стр. 55).

В. Г. ПЕРОВЪ, Птицеловъ

Фото-цинкографія

съ рисунка перомъ А. И. Морозова.

Собственно, переворотъ этотъ начался немного ранѣе того: онъ совпадаетъ со временемъ появленія въ Москвѣ громадной коллекціи картинъ, этюдовъ и рисунковъ В. В. Верещагина изъ Туркестанской войны, въ половинѣ 1874 года. До прибытія этой коллекціи въ Москву, Перовъ былъ сильно возмущенъ дѣйствіями Училищнаго Совѣта, который затруднялся сперва, откуда взять средства на постройку отдѣльнаго помѣщенія съ верхнимъ свѣтомъ для этой коллекціи, подаренной Училищу П. М. Третьяковымъ, а потомъ сталъ разсуждать о томъ, что не мѣшаетъ построить доходный домъ, заложивъ напередъ Училище за 200,000 руб. Свои жалобы на это Перовъ излагалъ въ письмѣ къ В. В. Стасову, отъ 27 апрѣля 1874 г., говоря въ заключеніе: „Мое мнѣніе таково, что искуство совершенно лишнее украшеніе для матушки-Россіи, а можетъ еще и не пришло то время, когда мода на искуство выразится сильнѣе, а потому и любовь къ нему будетъ замѣтнѣе". Но, впослѣдствіи, когда коллекція Верещагина была выставлена въ Московскомъ Обществѣ Любителей Художествъ, онъ самъ не могъ вполнѣ оцѣнить ее. Конечно, нѣкоторую роль въ этомъ случаѣ играло и самолюбіе, такъ какъ въ то время только и было рѣчи, что про Верещагина, все же остальное было забыто, будто его и не существовало. „Вы мнѣ задали писалъ онъ Стасову 1 ноября того же года, высказать мое мнѣніе, а также и другихъ московскихъ художниковъ, по поводу картинъ В. В. Верещагина; тѣмъ болѣе это трудно, что я знаю по опыту, какъ опасно писать людямъ, пишущимъ критическія статьи, — я говорю вообще, васъ же я считаю великодушнѣе другихъ, а потому и пишу съ большею увѣренностью въ томъ, что мои смиренныя строки не будутъ представлены на обсужденіе и порицаніе всего читающаго люда; кромѣ того, ваше письмо имѣетъ такой смыслъ и тонъ, на который нечего больше отвѣчать, какъ только согласиться съ тѣми мнѣніями, которыя были высказаны въ похвальныхъ статьяхъ г-ну Верещагину... По моему мнѣнію, картины г-на Верещагина представляютъ книгу большаго объема, которую нужно сначала разобрать, понять ея смыслъ, и тогда уже, не увлекаясь ни похвалой, ни порицаніемъ, воздать должное творцу и сотворенному, и, вслѣдствіе такого моего взгляда на вещи, я въ настоящее время о картинахъ г-на Верещагина сказать ничего не могу, потому что еще самъ не понялъ ихъ смысла, ни ихъ значенія въ той степени, въ какой бы желалъ понять и уяснить ихъ для себя". Письмо это онъ заключалъ такъ: „Статью Тютрюмова не читалъ, а потому и не могу, какъ ни согла-

ситься, такъ и ни не согласиться съ его мнѣніемъ [1]); мнѣ кажется, что большинство московскихъ художниковъ не читало этой статьи — и слава Богу! Судя по вашимъ отзывамъ, статья не заслуживаетъ никакого вниманія, какъ и большинство статей по части искуства".

Быть можетъ, необыкновенный успѣхъ Верещагина былъ даже косвенной причиной тому, что Перовъ перешелъ отъ сюжетовъ изъ обыденной жизни на болѣе колоссальные и сталъ писать преимущественно громадныя картины.

Одновременно съ этимъ, онъ пробуетъ свои силы и въ литературѣ: онъ пишетъ разсказы изъ жизни художниковъ и воспоминанія о себѣ самомъ, и печатаетъ ихъ въ Пчелѣ (1875 г.), какъ напр.: „Тетушка Марья" (№ 11), и въ Художественномъ Журналѣ (1881—82 гг.), какъ напр.: „На натурѣ. Фанни подъ № 30" (1881, №№ 1 и 2), „Генералъ Самсоновъ" (№ 3), „Нѣчто въ родѣ легенды о портретѣ кн. А. Д. Меньшикова" (тамъ же), „Ложная тревога" (№ 4), „Подъ крестомъ" (№ 7), „Наши учителя" (№№ 8, 9, 11 и 12), „Новогодняя легенда о счастьѣ" (1882, № 1), „Медовый мѣсяцъ въ Москвѣ" (№ 9). Только его безпокоитъ все мысль, что литературная критика проходитъ молчаніемъ эти разсказы

Говоря вообще, Перовъ терпѣть не могъ читать газеты; за то онъ чрезвычайно любилъ нѣкоторыхъ русскихъ и иностранныхъ писателей, особенно такихъ, которые изображали своихъ героевъ съ разными психологическими тонкостями. Любимымъ авторомъ его былъ Гоголь; онъ собирался даже писать картины: „Погребеніе Гоголя его героями", т. е. людьми, осмѣянными Гоголемъ въ его произведеніяхъ (въ 1863—64 г.) и „П. П. Пѣтухъ со своимъ поваромъ" (въ 1871 г.). Затѣмъ онъ почиталъ также Некрасова, особенно за пѣсни изъ крестьянскаго быта и стихотворенія, гдѣ говорится о плачущихъ матеряхъ, сыновья которыхъ пали на войнѣ; уважалъ Достоевскаго за „Преступленіе и наказаніе"; высоко ставилъ Льва Толстаго за „Войну и міръ" и „Севастопольскіе разсказы", но „Анны Карениной" немогъ дочитать до конца; изъ иностранныхъ литераторовъ его любимцемъ былъ Викторъ Гюго; потомъ „Пѣснь о рубашкѣ" Гуда производила на него сильное впечатлѣніе, и онъ любилъ ее всегда. Можно думать даже, что мотивомъ для „Утопленницы" (1866) послужилъ именно конецъ воспѣтой тамъ швеи [2]). Въ послѣдніе годы жизни, Перовъ все заставлялъ жену читать вслухъ французскіе романы, гдѣ описывались самыя страшныя и невѣроятныя преступленія, но, когда

---

[1]) Рѣчь идетъ о первой статьѣ, Тютрюма въ «Русск. Мірѣ», направленной противъ Верещагина.

[2]) Моделью же для этой картины служило одно погибшее созданіе, воспоминанію о которомъ посвященъ разсказъ Перова: На натурѣ. Фанни подъ № 30 (Художеств. Журналъ 1881, №№ 1 – 2).

дочитаютъ-бывало до какого-либо интереснаго мѣста, просилъ оставить это чтеніе на нѣкоторое время, и ему нравилось мучиться неизвѣстностью, что̀ будетъ дальше. Онъ очень любилъ также историческіе романы и разсказы, какъ „Пугачевцы“ Саліаса, „На высотѣ и на долѣ“ Карновича. Кромѣ того, его любимымъ чтеніемъ было Евангеліе, которое онъ перечитывалъ нѣсколько разъ отъ начала до конца; наконецъ онъ читалъ Ренана, Рамѐ и проч. Однимъ словомъ, онъ интересовался очень и очень многимъ, но въ послѣднее время преимущественно историческими и религіозными вопросами.

Что̀ натолкнуло Перова на „Пугачевскій бунтъ“ — неизвѣстно, такъ какъ онъ задумалъ его раньше, чѣмъ появился романъ Саліаса (до 1873 г.); но „Никита Пустосвятъ“ затѣянъ подъ вліяніемъ разсказовъ Карновича (въ 1879—80 г.г.). Принимаясь за эти картины, онъ перечиталъ массу книгъ, касающихся Пугачева и раскольниковъ. Вѣроятно, „Пугачевскій бунтъ“ навелъ потомъ Перова на мысль написать „Поволжскихъ хищниковъ“ (1879), а „Борисъ Годуновъ“ Пушкина доставилъ матеріалъ для его эскиза „Григорій Отрепьевъ и Пименъ“.

Читая Евангеліе, Перовъ вообще страстно увлекался и задавался такими идеями, которыя при всемъ своемъ талантѣ не могъ однако осуществить. У него явилась напр. мысль, что страданія Христа, котораго онъ очень чтилъ, изображались до сихъ поръ невѣрно, такъ какъ по евангелистамъ лица Его не должно быть видно при этомъ. Задавшись такою мыслью, онъ сталъ писать картину: „Страданіе Христа“ или „Въ Геѳсиманскомъ саду“ (1878), и хотѣлъ это страданіе выразить въ самой фигурѣ и въ ея положеніи, а не въ лицѣ; но картина, какъ и можно было предвидѣть, не удалась. Таже участь постигла и другую его религіозную картину: „Снятіе со креста“ (1878). Не болѣе удачною оказалась и третья картина духовнаго содержанія: „Первые русскіе христіане“, совершающіе богослуженіе въ Кіевѣ (1880). А что за идея была у Перова брать аллегорическую тэму въ родѣ „Весны“ (1879), гдѣ изображена летящая на крыльяхъ бабочки фея, окруженная амуромъ, голубемъ и цвѣтами, — уже совсѣмъ не понятно.

Хотя и въ послѣднихъ произведеніяхъ его есть много хорошаго, какъ въ типахъ отдѣльныхъ лицъ, такъ и въ расположеніи цѣлыхъ группъ, но все-таки въ общемъ они не могутъ сравниться съ его прежними произведеніями. Самъ Перовъ, лично никогда недовольный своими работами, говорилъ и прежде всегда: „хорошо, хорошо, но думаю, что можно и могу лучше написать“, а тутъ онъ рѣшительно уже перестаетъ быть увѣренъ въ собственныхъ силахъ и часто переписываетъ одно и то же понѣскольку разъ, даже разрѣзаетъ нѣкоторыя

изъ своихъ картинъ на куски или пишетъ на нихъ другія вещи. Такъ онъ вырѣзалъ отдѣльныя фигуры „Старичка“ и „Старушки“ изъ своей картины „Посѣщеніе стариками-родителями сыновней могилы“, которую написалъ-было на мотивъ „Отцовъ и дѣтей“ Тургенева (въ 1874г.); продѣлалъ туже операцію надъ первой идеей „Пугачевскаго бунта“ (1873 г.), которая между тѣмъ была гораздо лучше позднѣйшихъ двухъ (1875 и 1879 г.г.); переписалъ изъ „Дѣвушки, бросающейся въ воду“— „Ярославну“, подъ вліяніемъ снимка съ однородной картины Шварца, въ Пчелѣ; написалъ что-то другое на полотнѣ, гдѣ было уже изображено „Распятіе“; прошелъ вновь „Трапезу“ (въ 1875 г.) и „Блаженнаго“ (въ 1879 г.)—лучшую свою вещь за послѣднее время. Въ „Пугачевцахъ“ онъ находилъ тотъ недостатокъ, что они не передаютъ того, чего онъ желалъ: его мучило сознаніе, что картина его, представляющая судъ Пугачева надъ помѣщиками, имѣетъ характеръ лишь отдѣльнаго эпизода изъ Пугачевскаго бунта, а не настоящаго народнаго движенія. Точно также въ „Никитѣ Пустосвятѣ“ (1880—81), гдѣ онъ изобразилъ суматоху, происшедшую послѣ заушенія старовѣромъ Никитою православнаго святителя во время религіозныхъ споровъ въ присутствіи правительницы Софіи, онъ былъ недоволенъ очень многимъ, но не болѣе слабыми частями—лѣвой стороной картины (гдѣ Софія со своими приближенными),—а напротивъ, болѣе сильными (гдѣ Никита со своими послѣдователями), и замышлялъ многое переписать тутъ на-ново, да смерть помѣшала ему исполнить это намѣреніе.

Подъ конецъ жизни, Перовъ, сознавая, вѣроятно, свой малый успѣхъ въ „важныхъ“ сюжетахъ, снова берется за жанровыя картины, какъ: „Рыболовы“, „Странница, лежащая въ полѣ“ (1879), „Возвращеніе крестьянъ съ похоронъ, зимою“ (1880).

Относящіеся къ той же эпохѣ портреты его работы, какъ напр.: гг. Кирилловыхъ, М. Е. Горбуновой (1879), М. Г. Горбуновой, П. А. Горбунова, Н. И. Гребенскаго, А. И. Тимашева (1880), писаны имъ въ новой манерѣ и быстро.

Послѣдними работами Перова могутъ считаться: отличный портретъ Н. В. Медынцева (1881), показывающій, что живописный талантъ его еще не угасъ, не смотря на упадокъ силъ, и портреты Государя Императора Александра III, по поводу которыхъ онъ писалъ П. Ѳ. Исѣеву, 29 мая 1881 г., слѣдующее:

„Мнѣ очень совѣстно, что приходится все васъ безпокоить, но обстоятельства слагаются такъ, что избѣжать этого никакъ не могу, а потому и обращаюсь къ вамъ еще разъ съ покорнѣйшей просьбой. Извѣстите меня, пожалуйста, въ какомъ положеніи находится дѣло о

полученіи сеанса для написанія портрета Государя Императора. Если я не могу имѣть и надежды получить его, то всепокорнѣйше буду просить васъ выслать мною написанные портреты. Если же какая-либо еще есть надежда получить сеансъ, то я всепокорнѣйше буду просить васъ исходатайствовать мнѣ этотъ сеансъ до іюля или августа, такъ какъ я обязанъ, по условію, написать портретъ къ 1-му октября".

Для полученія сеанса Перовъ тогда же, весной, пріѣзжалъ въ Петербургъ, и въ этотъ пріѣздъ его сюда И. Н. Крамской написалъ съ него прекрасный портретъ, оставшійся, къ сожалѣнію, невполнѣ оконченнымъ.

Въ 1882 году Перовъ не въ силахъ уже былъ работать. Зимой у него сдѣлалось воспаленіе клѣтчатки таза, послѣ чего обострилось и самое воспаленіе легкихъ, переше дшее въ катарральное. Нѣсколько врачей, какъ: Горячевъ, Остроумовъ, Захарьинъ и наконецъ родной братъ Перова, А. Г. Криденеръ (прожившій съ нимъ вмѣстѣ съ 1870 по 1875 г.), употребляли всѣ усилія, чтобы продлить его жизнь. Захарьинъ совѣтовалъ отправить его весной въ Самару на кумысъ, но это предположеніе рѣшительно невозможно было осуществить вслѣдствіе дальнѣйшаго развитія болѣзни. На страстной недѣлѣ великаго поста, дня за два до Пасхи, Перовъ перебрался, по предложенію П. М. Третьякова, къ нему на дачу, въ село Тарасовку, по Московско-Ярославской желѣзной дорогѣ, но прожилъ тамъ всего мѣсяца полтора: около 12 мая его перевезли къ роднымъ въ Кузьминки, имѣніе князей Голицыныхъ, по Московско-Курской желѣзной дорогѣ, а 29 мая, въ 3 часа дня, онъ тихо скончался [1]). Передъ смертью страданія его были такъ велики, что онъ просилъ окружающихъ, нельзя ли чѣмъ нибудь сократить ему жизнь. Тѣло его было привезено въ Москву; отъ самой заставы до приходской церкви Училища Живописи и Ваянія, во имя св. Фрола и Лавра, а оттуда до кладбища—въ Даниловомъ монастырѣ, гробъ его несли на рукахъ его бывшіе ученики. Надъ самой могилой, Д. В. Григоровичъ сказалъ небольшую надгробную рѣчь, гдѣ старался представить краткую характеристику Перова, какъ художника и человѣка [2]).

(*Списки работъ Перова и статей о немъ—въ слѣдующемъ выпускѣ*).

---

[1]) Въ моей небольшой статьѣ о Перовѣ, напечатанной въ Голосѣ (1882, № 147), съ нѣкоторыми прибавленіями В. В. Стасова въ началѣ и въ концѣ, вкралась ошибка, что Перовъ умеръ на дачѣ у Третьякова; равнымъ образомъ тамъ ошибочно названы: «Крестный ходъ»—рисункомъ, «Монастырская трапеза»—неконченной картиной, «Ученики-мастеровые» и «Тройка»—какъ двѣ разныя вещи, «Охотники въ засадѣ» и «Пластуны»—тоже какъ два разныя произведенія, портретъ Н. П. Ланина—портретомъ г. Лашке.

[2]) Рѣчь эта напечатана въ Художеств. Журналѣ (1882, № 6).

Примѣчаніе. Въ то время, когда первые два листа настоящей статьи были уже отпечатаны, авторъ получилъ нѣкоторыя новыя данныя, по которымъ годъ рожденія Перова и время пребыванія его отца въ Архангельскѣ можно было опредѣлить болѣе точно. Теперь оказывается, что Перовъ родился не въ 1832 (см. стр. 131), а въ 1833 г., и что отецъ его прослужилъ въ Архангельскѣ не три съ половиною года (см. стр. 132), а всего около двухъ. Точно также заимствованный изъ С.-Петербургскихъ Вѣдомостей разсказъ о способѣ писанія Перовымъ „Сцены на могилѣ" (см. стр. 143—144) представляется невполнѣ вѣрнымъ. Наконецъ, фамилія первой жены Перова — не Шейницъ (см. стр. 153). а Шейнсъ.

И. И. Шишкинъ, какъ граверъ,

Замѣтка А. И. Сомова.

Въ группѣ художниковъ, которымъ современная русская живопись обязана замѣчательнымъ развитіемъ въ ней пейзажа, одно изъ первыхъ мѣстъ принадлежитъ профессору Ивану Ивановичу Шишкину. Онъ пріобрѣлъ его своею горячею любовью къ природѣ, своимъ рѣдкимъ пониманіемъ особенностей, свойственныхъ ей въ нашемъ отечествѣ, строгимъ изученіемъ своей спеціальности не столько подъ руководствомъ какихъ-либо наставниковъ, сколько при помощи врожденной наблюдательности и усидчиваго труда — короче, талантомъ сильнымъ, самобытнымъ, незарытымъ подъ спудъ. Эти качества, съ перваго появленія произведеній г. Шишкина предъ публикою, обратили на него общее вниманіе, мало по малу распространяли его извѣстность, и наконецъ закрѣпили за нимъ славу первокласснаго пейзажиста въ нашей школѣ, — славу, которая сохранится за нимъ и въ исторіи русскаго искуства. Г. Шишкинъ по всей справедливости слыветъ самымъ сильнымъ рисовальщикомъ среди нашихъ пейзажистовъ, удивительнымъ знатокомъ растительныхъ формъ, воспроизводимыхъ имъ въ картинахъ съ тонкимъ пониманіемъ какъ общаго характера, такъ и

мельчайшихъ отличительныхъ чертъ всякой породы деревьевъ, кустовъ и травъ. Берется ли онъ за изображеніе сосноваго или еловаго лѣса — отдѣльныя сосны и ели, точно также какъ и ихъ совокупность, являются у него съ истинною ихъ физіономіею, безъ всякихъ прикрасъ или убавокъ, въ томъ видѣ и съ тѣми частностями, которыя вполнѣ объясняются и обусловливаются мѣстомъ, почвою и климатомъ, гдѣ художникъ заставляетъ ихъ рости. Пишетъ ли онъ дубъ или березу, — эти деревья принимаютъ у него до-нельзя правдивыя формы въ листвѣ, вѣтвяхъ, стволахъ и кореньяхъ, гласящія о томъ, что онъ не только схватилъ ихъ въ одинъ какой-либо опредѣленный моментъ, но и старался постигнуть ихъ прежнее существованіе. Эта вѣрность формамъ природы, это осмысленное, полное любви, отношеніе къ избраннымъ сюжетамъ, кладутъ яркую и привлекательную печать на каждую работу, выходящую изъ-подъ кисти нашего почтеннаго пейзажиста.

Однако съ г. Шишкинымъ повторилось то, что бываетъ почти со всякимъ особенно сильнымъ рисовальщикомъ: наука формъ далась ему въ ущербъ для колорита. Послѣдній, не будучи впрочемъ у него слабымъ и негармоничнымъ, все-таки не стоитъ на одномъ уровнѣ съ его мастерствомъ въ рисункѣ. Какъ быть! — каждому дано свое, и нашъ живописецъ долженъ быть счастливъ уже тѣмъ, что судьба сдѣлала его полнымъ обладателемъ хотя одной, но за то самой важной части въ избранной имъ спеціальности.

Не знаемъ, какъ на вкусъ другихъ, а на нашъ — г. Шишкинъ, привлекательный во всѣхъ своихъ произведеніяхъ, въ особенности хорошъ тогда, когда работаетъ карандашемъ или перомъ, или же играетъ гравировальною иглою. Кто соглашается съ такимъ нашимъ взглядомъ, тотъ, подобно намъ, найдетъ объясненіе этому взгляду въ самыхъ свойствахъ таланта нашего художника. Сверхъ картинъ, писанныхъ масляными красками, г. Шишкинъ произвелъ на своемъ вѣку нѣсколько десятковъ исполненныхъ перомъ рисунковъ, высоко цѣнимыхъ любителями этого рода произведеній. Но какъ картины, такъ и рисунки искуснаго мастера доступны для пріобрѣтенія лищь немногимъ избранникамъ Фортуны; большинство же смертныхъ должно довольствоваться фотографическими снимками съ тѣхъ и другихъ. Такіе снимки съ произведеній г. Шишкина распространены въ значительномъ количествѣ и очень уважаются любителями пейзажей. Но что́ значитъ фотографія, всегда тусклая и смутная, въ сравненіи съ блестящимъ и сочнымъ эстампомъ, оттиснутымъ съ гравированной металлической доски? Поэтому пришедшая г. Шишкину мысль заняться гравированіемъ на мѣди

крѣпкою водкою (офортомъ) была счастливою мыслью. Этотъ родъ гравюры, простой по своимъ пріемамъ и благодарный по результатамъ, прежде всего и пуще всего требуетъ отъ художника умѣнья хорошо рисовать и нѣкотораго навыка работать перомъ и мокрою тушью. Г. Шишкинъ былъ уже большой искусникъ по той и другой части, когда впервые вооружился гравировальной иглою и вытравилъ первую зачерченную ею доску. Это было въ 1864 г., въ Цюрихѣ, гдѣ нашъ пейзажистъ находился въ то время въ качествѣ пенсіонера Академіи Художествъ, посланнаго за границу для довершенія своего артистическаго образованія. Двѣ гравюры, исполненныя имъ тамъ въ видѣ шалости, вышли однако настолько удачны, что не могли не внушить ему охоты болѣе серіозно предаться офорту. Но послѣдовавшее вскорѣ затѣмъ возвращеніе на родину, а потомъ необходимость много работать кистью для того, чтобы упрочить здѣсь свою репутацію, какъ живописца, отвлекли нашего художника отъ полюбленнаго имъ дѣла. Только въ 1870 г., когда въ Петербургѣ образовался кружокъ, подъ названіемъ Общества русскихъ аквафортистовъ, онъ снова принялся за гравированіе, причемъ, какъ болѣе опытный между членами этого кружка, помогалъ многимъ изъ нихъ своими совѣтами и примѣромъ. Съ того времени, г. Шишкинъ не переставалъ заниматься офортомъ въ минуты досуга отъ болѣе многодѣльныхъ и крупныхъ художественныхъ работъ и выпускалъ свои эстампы то отдѣльными листами, то цѣлыми серіями, возбуждая каждый разъ энтузіазмъ нашихъ собирателей гравюръ и заставляя ихъ другъ передъ другомъ гоняться за первыми и лучшими оттисками этихъ произведеній.

Одно время, съ цѣлью найдти такой способъ размноженія своихъ композицій, который соединялъ бы въ себѣ достоинства мѣднаго офорта съ удобствами печатанія въ обыкновенномъ типографскомъ станкѣ, а слѣдовательно превосходилъ бы офортъ въ отношеніи дешевизны и многочисленности получаемыхъ равносильныхъ оттисковъ,— предпринялъ г. Шишкинъ рядъ опытовъ цинкографіи, или какъ онъ называетъ, *выпуклаго офорта*. Наиболѣе удачные отъ этихъ опытовъ появлялись въ журналѣ „Пчела“ и были, безпорно, лучшими между ея иллюстраціями. Уступая во многомъ настоящимъ офортнымъ гравюрамъ, они тѣмъ не менѣе очень интересны, потому что въ нихъ является художникъ самолично, а не въ истолкованіи ксиллографа, всегда болѣе или менѣе искажающаго воспроизводимый имъ рисунокъ. При своей пытливости и настойчивости, г. Шишкинъ, конечно, продолжалъ бы еще трудиться надъ выработкою своего выпуклаго офорта, если

бы изобрѣтеніе и новѣйшіе успѣхи фотоцинкотипіи не сдѣлали подобный трудъ излишнимъ.

Боясь идти наперекоръ скромности уважаемаго профессора, не станемъ распространяться въ похвалахъ таланту его, какъ гравера. Скажемъ только, что, если онъ — одинъ изъ первыхъ въ ряду современныхъ русскихъ живописцевъ пейзажа, то какъ граверъ-пейзажистъ — единственный и небывалый въ Россіи. Мало того, среди аквафортистовъ столь богатой мастерами этого рода западной Европы, найдется лишь мало соперниковъ ему по искуству передавать въ гравюрѣ растенія, особенно густыя лѣса, сосны и ели. Живи и работай онъ въ одномъ изъ такихъ центровъ художественной дѣятельности, какъ Парижъ, Лондонъ и Вѣна, или заботься онъ о распространеніи своихъ эстамповъ вообще въ чужихъ краяхъ, — извѣстность его сдѣлалась бы широкою. Но, къ сожалѣнію, онъ не умѣетъ, или не желаетъ искать репутаціи внѣ предѣловъ своей родины. Онъ—горячій патріотъ и довольствуется тѣмъ, что его знаютъ и уважаютъ соотечественники. Среди послѣднихъ въ настоящую пору отдаютъ ему за его гравюры должную дань уваженія лишь немногіе—горячіе любители искуства и страстные собиратели русскихъ эстамповъ; но придетъ время — мы въ этомъ увѣрены — когда офорты г. Шишкина будутъ высоко цѣниться обширнымъ кругомъ людей съ тонкимъ вкусомъ, одинаково чуткихъ къ художественности и большихъ, писанныхъ красками картинъ, и сравнительно маленькихъ, одноцвѣтныхъ оттисковъ съ гравированныхъ досокъ. Во всякомъ случаѣ, имя Шишкина со временемъ займетъ одну изъ видныхъ страницъ въ словарѣ пока еще немногочисленныхъ русскихъ peintres-graveurs. Въ виду этого, мы считаемъ небезполезнымъ привести здѣсь полный списокъ того, что сдѣлано имъ по части какъ собственно офорта, такъ и цинкографіи [1]). Надѣемся, что и теперь найдутся лица, которыя будутъ намъ благодарны за это, точно также какъ и за то, что мы даемъ имъ возможность включить въ этотъ списокъ новую, спеціально для насъ исполненную гравюру: „Крымскій видъ“, прилагаемую при настоящемъ выпускѣ „Вѣстника изящныхъ искуствъ“.

---

[1]) Этотъ списокъ составленъ по матеріаламъ, сообщеннымъ намъ сотрудникомъ нашимъ Е. Е. Рейтерномъ, владѣющимъ превосходною коллекціею гравированныхъ произведеній г. Шишкина.

Списокъ гравюръ И. И. Шишкина.

(Размѣры въ метрахъ).

I. Офорты.

1. Буковый лѣсъ въ горахъ. Внизу — два грифонажа: букъ, головы собаки и лошади и, въ маленькой рамкѣ, пейзажъ. — Подпись: Paysage par Sziszkine — вѣрно Коврайскій—figuré par V. Jacoby. — Выс. 0,240, шир. 0,130.
Оч. рѣдкій.

2. Хата въ горахъ. На травѣ вправо и влѣво—юмористическія фигурки насѣкомыхъ.—Подпись: Figuré par V. Jacoby—dessiné par J. Sziszkin—рѣзалъ И. Шишкинъ.—Выс. 0,188, шир. 0,265. *Оч. рѣдкій.*

Эти двѣ гравюры исполнены художникомъ въ Цюрихѣ, въ 1864 году, вмѣстѣ съ пейзажистомъ Колларомъ, по рисункамъ, сдѣланнымъ въ Оберландѣ.

3. Ручей въ лѣсу. Швейцарскій видъ. — Подпись: 1870 Шишкинъ.— Выс. 0,218, шир. 0,152.

Былъ помѣщенъ въ альбомахъ: «Первые опыты русскихъ аквафортистовъ» 1871 г. «И. Шишкина 25 гравюръ на мѣди, 1878 г.».

4. Буковый лѣсъ.—Подпись: И. Шишкинъ, 1870 г.—Выс. 0,130, ш. 0,240.

Помѣщенъ въ альбомѣ «25 гравюръ на мѣди, 1878 г.».

5. Скалы. Наверху выставленъ № 5.—Подпись: Шишкинъ. 1870.—Выс. 0,218, шир. 0,152.

6. Дождь.—Подпись: И. Шишкинъ, 1870 № 4.—Выс. 0,128, шир. 0,203.
Рѣдкій.

7. Двѣ собаки у деревенской изгороди, зимою. — Подпись: Шишкинъ, 1871.—Выс. 0,130, шир. 0,240.

8. На краю лѣса.—Выс. 0,415, шир. 0,305.

Исполненъ по заказу Общества поощренія художниковъ, для раздачи, въ видѣ преміи, членамъ онаго, въ 1871 г. Гравированъ по картону, рисованному въ чужихъ краяхъ.

9. Лѣсная глушь. — Подпись: Шишкинъ.—Выс. 0,135, шир. 0,090.

Помѣщенъ въ иллюстрированномъ каталогѣ 2-й передвижной выставки (1873 г.). Исполн. по картинѣ, находящейся въ галереѣ Академіи Художествъ и доставившей художнику профессорское званіе.

10 и 11. Полдень и Весна, два офорта, гравированные на одной доскѣ.— Выс. 0,176, шир. 0,130.

«Полдень»—по картинѣ Шишкина, купленной К. Т. Солдатенковымъ. Помѣщены въ иллюстрированномъ каталогѣ 2-й передвижной выставки (1873 г.).

12. Образъ на краю поля.—Подпись: Шишкинъ, 1873, №2.—Выс. 0,135, шир. 0,110.

13. Гроза.—Подпись: Шишкинъ, 1873.—Выс. 0,122, шир. 0,105.

Помѣщенъ въ изданіяхъ: «Альбомъ русскихъ аквафортистовъ 1873» и

«Шишкина 25 гравюръ на мѣди». Изображаетъ видъ с. Братнева, близъ Химокъ, подъ Москвою.

14. Садъ ночью.—Подпись: Шишкинъ, 1873.—Выс. 0,115, шир. 1,28. Печатанъ бѣлою краскою на темной бумагѣ.

15. Лѣсъ зимою.—Подпись: Шишкинъ, 1873.—Выс. 0,282, шир. 0,217. Печатанъ такъ же. *Очень рѣдкій.*

16. Заглавный листъ для альбома, съ надписью: «Гравюры на мѣди крѣпкою водкою И. Шишкина. 1873. Спб. Шишкинъ. Май», приготовленный для перваго альбома гравюръ, изданнаго самимъ художникомъ, но потомъ замѣненный другимъ вслѣдствіе того, что слово «Гравюры» начерченное стоячимъ шрифтомъ въ прямую линію, не понравилось художнику. — Выс. 0,250, шир. 0,220.

17. а. Такой же заглавный листъ, гравированный на другой доскѣ, и на которомъ слово «Гравюры» рѣзано курсивомъ. Кромѣ надписи, внизу: «Шишкинъ, декабря 8, 1873 г. Премія Общества поощренія художниковъ».—Выс. 0,348, шир. 0,265.

Этотъ эстампъ и №№ 18—27 составляютъ альбомъ, изданный Шишкинымъ и розданный Обществомъ поощренія художниковъ въ премію его членамъ въ 1874 г.

17. б. Внутренній заглавный листъ къ альбому «25 гравюръ».—Рисунокъ тотъ же, что и № 17, съ слѣдующими измѣненіями: слова «крѣпкою водкою» покрыты рисункомъ; годъ 1873 переправленъ на 1878; внизу, вмѣсто «Шишкинъ Декабря 8, 1873» продолженъ рисунокъ растеній и проставлена доска съ надписью: «25 листовъ—И. Шишкинъ 1878».—Выс. 0,355, шир. 0,262.

18. Станъ въ лѣсу.—Подпись: Шишкинъ, № 1.—Выс. 0,070, шир. 0,090.

19. Лѣсные цвѣты.—Подпись: Шишкинъ, 1873. —Выс. 0,099, шир. 0,079 Исполненъ по этюду, сдѣланному на островѣ Валаамѣ.

20. На глухориномъ току. — Подпись: Шишкинъ, 1873, № 9.—Выс. 0,155, шир. 0,115.

21. Забытая деревня.—Подпись: Шишкинъ, 1873,—Выс. 0,105, шир. 0,155.

Исп. по этюду, писан. въ Уфимск. губ.

22. Парочка и собака. — Подп. Шишкинъ, 1873, № 11. — Выс. 0,176 шир. 0,130.

23. Въ лѣсной чащѣ. — Подпись: Шишкинъ, 1873. — Выс. 0,210, шир. 0,166.

24. Мостикъ чрезъ ручей.—Подпись: И. Шишкинъ, 1873.—Выс. 0,195, шир. 0,255.

25. Стадо въ дубовой рощѣ, на Лахтѣ, близъ Петербурга.—Подп.: Шишкинъ, 1873.—Выс. 0,212, шир. 0,288.

Воспроизведеніе картины, бывшей на выставкѣ въ Общ. поощр. худ.

26. Крестьянка съ четырьмя коровами въ лѣсу.—Подп.: Шишкинъ, 1873. № 12.—Выс. 0,240, шир. 0,310.

Воспроизведеніе картины, писанной въ чужихъ краяхъ и изображающей Швейцарскій мотивъ.

27. Болото.—Подп.: Шишкинъ, 1873, № 10.—Выс. 0,255, шир. 0,348.

28. Лѣсъ.—Подп.: Шишкинъ, 1873, № 7.—Выс. 0,182, шир. 0,276.

Помѣщ. въ альбомѣ «Складчина», изданномъ въ пользу голодавшихъ Самарцевъ. Исполн. по картинѣ, представляющей видъ на остр. Валаамѣ, купленной г. Купріяновымъ за 400 руб. и перепроданной имъ г. Третьякову за 1800 руб.

29—30. Волга, съ картины Саврасова, и Вечеръ, съ картины бар. М. П. Клодта, два офорта на одной доскѣ.—Выс. 0,180, шир. 0,120.

Изъ иллюстрированнаго каталога 3 й передвижной выставки 1874 г.

31. Крестьянка, спускающаяся съ лѣстницы.—Подп.: Шишкинъ, 1875.—Выс. 0,200, шир. 0,126.

Изъ альбома «Шишкина 25 гравюръ на мѣди» 1878 г.

32. Болото при закатѣ солнца, съ тремя деревьями на заднемъ планѣ.—Подп.: Шишкинъ, 1876.—Выс. 0,173, шир. 0,131.

33. Дорога въ сосновой рощѣ.—Подп.: Шишкинъ, 1876.—Выс. 0,092, шир. 0,135.

Помѣщ. при журналѣ «Свѣтъ» за 1877 г. и нѣсколько пройденный вновь въ альбомѣ «25 гравюръ на мѣди».

34. Весна.—Подп.: Шишкинъ, 1876.—Выс. 0,182, шир. 0,140.

Помѣщ. при журналѣ «Свѣтъ» за 1877 г. и нѣсколько вновь пройденный въ альбомѣ «25 гравюръ на мѣди». Исполн. по картинѣ, принадлеж. Е. И. В. Вел. кн. Алексію Александровичу.

35. Прогулка въ лѣсу.—Подп.: Шишкинъ, 1876.—Выс. 0,175, шир. 0,131.

Помѣщ. въ альбомѣ «25 гравюръ на мѣди».

36. Лѣсъ зимою.—Подп.: Шишкинъ 1876. Тотъ же сюжетъ, что и № 15, только рисованный наоборотъ.—Выс. 0,342, шир. 0,252.

Изъ того же альбома.

37. Мать-и-мачиха. — Подп.: И. Ш. 1877. — Выс. 0,118, шир. 0,087.

Изъ того же альбома.

38. Березки на опушкѣ лѣса.—Подп. Шишкинъ 1877.—Выс. 0,155, шир. 0,118.

39. Дерево у взморья. — Подп.: Шишкинъ, 1877. — Выс. 0,117 шир. 0,085.

Изъ того же альбома.

40. Рѣчка подъ горою.—Подп.: Шишкинъ.—Выс. 0,155, шир. 0,115.

Изъ того же альбома.

41. Сосна на сѣнокосѣ. —Подп.: Шишкинъ, 1878.—Выс. 0,232, шир. 0,150.—Гравированъ на цинкѣ.

Изъ того же альбома.

42. Крестьянка на краю дубоваго лѣса.—Подп.: Шишкинъ, 1878. —Выс. 0,225, шир. 0,176.

Изъ того же альбома.

43. Песчаный оврагъ.—Подп.: Шишкинъ, 1878.—Выс. 0,290, шир. 0,218.

Изъ того же альбома.

44. Облака.—Подп.: Шишкинъ, 1878.—Выс. 0,362, шир. 0,265.

Изъ того же альбома. Исполненъ по этюду, писанному въ Дюссельдорфѣ.

45. Внѣшній заглавный листъ къ тому же альбому. На листѣ, висящемъ на кустахъ, за которыми виднѣется дорога и ржаное поле у опушки лѣса, сдѣлана надпись: «25 гравюръ на мѣди à l'eau-forte. Съ 1873 по 1878 годъ. И. И. Шишкинъ. Спб. 1878».—Выс. 0,425, шир. 0,300.

46. Тайга.—Подп.: И. Шишкинъ, 1880.—Выс. 0,560, шир. 0,395.

Премія, розданная Художественнымъ Журналомъ Н. Александрова его подписчикамъ за 1882 г.

II. *Цинкографіи* (выпуклые офорты).

1. Возвращеніе крестьянина въ деревню. Одинъ изъ первыхъ опытовъ художника по части цинкографіи.—Выс. 0,080, шир. 0,160.

2. У пруда. Также опытъ.—Выс, 0,125, шир. 0,185.

3. Въ лѣсной чащѣ. Также опытъ.—Выс. 0,118, шир. 0,092.

4. Прогулка въ лѣсу.—Подп.: Шишкинъ, 1873. Тотъ же мотивъ, что и офортъ № 35.—Выс. 0,182, шир. 0,138.

5. Грифонажъ для № 20 настоящаго списка.—Выс. 0,190, шир. 0,130.

6. Оврагъ въ лѣсу.—Подп.: Шишкинъ, 1875.—Выс. 0,135, шир. 0,105.

7. Мокрый лѣсъ.—Подп.: Шишкинъ, 1876.—Выс. 0,118, шир. 0,190.

8. Лѣсной ручей. — Подп.: Шишкинъ, 1873. — Выс. 182, шир. 0,124. Помѣщенъ въ журналѣ «Пчела» за 1875 г., стр. 519.

9. Лѣсъ съ мостикомъ чрезъ рѣчку.—Подп.: Шишкинъ, 1875.—Выс. 0,245, шир. 0,187.—Помѣщенъ въ журналѣ «Пчела» за 1875 г., стр. 422.

10 Лѣсная глушь.—Подп.: Шишкинъ, 1875.—Выс. 0,248, стр. 0,179. —Помѣщенъ въ журналѣ «Пчела» за 1876 г., стр. 5.

11. Пчельникъ.—Подп.: Шишкинъ, 1875.—Выс. 0,470, шир. 0.332.—Съ картины, принадлежащей М. Х. Рейтерну.—Приложеніе къ № 7 журнала «Пчела» за 1876 г.

12. Родникъ въ лѣсу.—Подп.: Шишкинъ, 1876.—Выс. 0,305, шир. 0,232 —Помѣщенъ въ журналѣ «Пчела» за 1877 г.

13. Охотникъ въ лѣсу.—Выс. 0,308, шир. 0,230.—Съ картины, принадлежащей П. А. Щепочкину.—Помѣщенъ въ журналѣ «Пчела» за 1877 г. № 14.

14. Мать-и-мачиха.—Подп.: 1876. Шишкинъ.—Выс. 0,468, шир. 0,328. Приложеніе къ № 24 журн. «Пчела» за 1876 г.

15. Сосновый лѣсъ.—Подп.: И. Шишкинъ, 1876.—Выс. 0,329, шир. 0,442. —Съ картины, принадлежащей П. М. Третьякову, въ Москвѣ.—Приложенъ къ № 12 журн. «Пчела» за 1877.

16. Дубовый лѣсъ.—Помѣтка: Ш.—В.—Съ рисунка Ѳ. А. Васильева — Выс. 0,175, шир. 0,125.

17. Дама, подающая милостыню старику.—Выс. 0,305, шир. 0,232.

18. Осень. Повтореніе офорта № 20.—Выс. 0,176, шир. 0,116.—Изданъ при журналѣ «Свѣтъ» за 1878 г.

19. Деревенское утро. Съ картины К. Лемоха, купленной Государемъ Императоромъ. Гравированъ Шишкинымъ вмѣстѣ съ г. Лемохомъ.—Выс. 0,186, шир. 0,236.—Изданъ при журналѣ «Свѣтъ» за 1878 г.

20. Забытый дворъ въ лѣсу.—Подп.: И. Шишкинъ, 1877.—Выс. 0,223, шир. 0.258.

21. Горы.—Подп.: Шишкинъ, 1877.—Выс. 0,436, шир. 0,318.—Изданъ при журналѣ «Свѣтъ» за 1879 г.

22. Лѣсъ въ полдень.—Подп.: Шишкинъ, 1877.—Выс. 0,312, шир. 0,438 *Очень рѣдкій.*

23. Мать-и-мачиха, съ ястребомъ. Проектъ обложки для альбома, 1879. —Выс. 0,288, шир. 0,215. *Очень рѣдкій.*

КРЕСТЬЯНСКІЯ ДѢВОЧКИ ВЪ ЛѢСУ,

Рисунокъ А. И. Корзухина.

Три дѣвочки бродили по лѣсу, собирая землянику, и уже успѣли почти наполнить душистою ягодою свои кузовочки, какъ вдругъ послышался имъ шумъ шаговъ въ сухомъ валежникѣ. Кто это можетъ идти?—Навѣрное, лѣсной сторожъ, страхъ и гроза деревенскихъ дѣтей, отваживающихся ходить по грибы или по ягоды въ этотъ ввѣренный его охранѣ, заповѣдный лѣсъ. Замѣтитъ онъ бѣдныхъ дѣвочекъ — и пропадетъ весь ихъ сборъ, будутъ отняты самые кузовочки, а не то, пожалуй, случится что-нибудь и похуже. И вотъ, маленькія нарушительницы права чужой собственности притаились подъ деревомъ и испуганно устремили глазенки въ ту сторону, откуда слышится шумъ.

Таковъ, по сюжету, рисунокъ А. И. Корзухина, воспроизведенный въ снимкѣ, который мы прилагаемъ къ настоящей книжкѣ своего журнала. Оригиналъ этой фототипіи, размѣромъ въ 4 раза болѣе крупный, чѣмъ она, находится въ коллекціи оригинальныхъ рисунковъ русскихъ и иностранныхъ мастеровъ, принадлежащей редактору «Вѣстника изящныхъ искуствъ». Съ лучшими листами этого собранія, въ подобныхъ же снимкахъ, мы предполагаемъ по временамъ знакомить своихъ подписчиковъ.

Удачно придумавъ сцену, позволившую ему представить симпатичные, чрезвычайно характерные, народные дѣтскіе типы, въ положеніи, полномъ естественности и занимательности, нашъ даровитый жанристъ изобразилъ эту сцену сначала акварельною кистью, сепіей, а затѣмъ, гораздо позже—масляными красками, въ картинѣ, явившейся на Парижской всемірной выставкѣ 1878 года. Но повтореніе, по нашему мнѣнію, вышло слабѣе своего ориги-

нала, — потому ли, что обращеніе художника къ тэмѣ, уже однажды имъ разработанной, всегда одушевляетъ его менѣе, чѣмъ первый трудъ надъ нею, или же потому, что въ картинѣ пришлось имѣть дѣло съ красками и съ болѣе крупнымъ размѣромъ фигуръ.

Считаемъ не лишнимъ провести здѣсь краткія біографическія свѣдѣнія объ авторѣ нашего рисунка. Алексѣй Ивановичъ Корзухинъ, одинъ изъ двигателей жанра въ современной русской живописи, родился на Уктусскихъ горныхъ заводахъ, въ Екатеринбургскомъ уѣздѣ, 11 марта 1835 г. Любовь къ искуству и рано обнаружившіяся способности къ живописи привели его изъ этой дали въ Петербургъ и заставили, въ 1858 г., поступить въ число учениковъ Академіи. Успѣшно проходя ея курсъ, онъ, уже въ 1861 г., получилъ второстепенную золотую медаль за картину: «Пьяный отецъ семейства». Ему предстояло послѣ того конкуррировать на 1-ю золотую медаль и право поѣздки на казенный счетъ за границу. Но 1863 г., вмѣстѣ съ нѣсколькими своими товарищами, не пожелавшими работать на предложенную академическимъ совѣтомъ тэму, онъ отказался отъ этого конкурса, вышелъ изъ Академіи со званіемъ класснаго художника 2-ой степени и участвовалъ въ образованіи Петербургской артели художниковъ. Дѣятельнымъ членамъ этого кружка онъ состоялъ до самаго его распаденія. Въ 1865 г., за картину: «Поминки на деревенскомъ кладбищѣ», Академія повысила его въ званіе класснаго художника 1-ой степени, а въ 1868 г., за картину: «Возвращеніе отца семейства съ ярмарки», признана академикомъ. Работая неустанно, г. Корзухинъ не пропускалъ ни одного года безъ того, чтобы не являться на публичныхъ выставкахъ съ новыми своими произведеніями. Изъ нихъ, сверхъ упомянутыхъ картинъ, любителямъ искуства должны быть памятны въ особенности: «Отправленіе кадета въ корпусъ послѣ праздника», «Въ ожиданіи исповѣди» и бывшія въ прошедшемъ году на Московской художественно-промышленной выставкѣ «Смерть Нарышкина во время Стрѣлецкаго бунта» и «Монастырская гостинница».

ВѢСТНИКЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА.

ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

Выпускъ II.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія придворнаго книгопродавца К. К. Ретгера,
Невскій проспектъ 5
1883.

Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.

Красная шапочка.
Картина Ю. Ю. Клевера.

Русскіе живописцы-пенсіонеры Петра Великаго.

Статья П. Н. Петрова.

(окончаніе).

Иванъ и Романъ Никитины.

«Судьба покровительствовала Матвѣеву, да Богъ вѣка ему не далъ» — скажетъ читатель, пробѣжавъ нашъ разсказъ объ этомъ художникѣ. Совсѣмъ обратную мысль внушитъ ему изложеніе судьбы братьевъ Никитиныхъ, или вѣрнѣе, Дементьевыхъ.

Въ началѣ своей статьи мы уже замѣтили, что Иванъ, по отчеству Никитичъ, былъ сынъ Московскаго священника. Его отца звали Никита Дометіевъ, или Дометіевичъ, а въ просторѣчіи Дементьевъ. Онъ занималъ мѣсто священника при ц. Никитскаго сорока̀, во имя св. Димитрія Солунскаго и пророка Ильи, на Большой Тверской улицѣ, близъ Землянаго города, у Тверскихъ воротъ, въ Бѣломъ городѣ. У него было, какъ намъ извѣстно, пять сыновей: Димитрій и Иванъ—священники, Максимъ—какъ кажется, также духовное лицо, да Иванъ и Романъ, младшіе, — ставшіе живописцами. Изъ дочерей Никиты Дементьева, одна была за-мужемъ за Иваномъ Артемьевичемъ Томиловымъ, а другая за какимъ-то Самуиломъ (если только это лицо — не сынъ Никиты). У Самуила была дочь Марѳа, родившаяся въ 1727 г., а у Максима — дочь Прасковья, родив. въ 1710 г. и вышедшая въ 1745 г. за-мужъ за сержанта Семеновскаго полка Сергѣя Елисѣевича Проневскаго (род. 1712 г.).

Иванъ Никитичъ младшій былъ старше своего брата Романа, и оба они, какъ можно думать, были моложе прочихъ братьевъ. Ихъ отецъ былъ еще въ-живыхъ въ 1712 г.; въ то время, будучи уже вдовцомъ, онъ сдалъ мѣсто своему сыну Ивану (старшему) и постригся въ монахи. Димитрій Никитичъ священствовалъ въ той же церкви, при которой состояли его отецъ и братъ, которымъ онъ былъ преемникомъ, хотя и не долго. Иванъ, переведенный на отцовское мѣсто изъ священниковъ ц. Николая въ Гнѣздникахъ, по перехожей памяти 16 февраля 1712 г., въ 1716 г. или перемѣстился снова куда нибудь, или умеръ, и на его мѣсто былъ поставленъ изъ дьяконовъ его братъ Димитрій. Этотъ послѣдній тоже вскорѣ умеръ (въ 1718 г.), и въ ц. Димитрія Солунскаго и Ильи пророка назначили вмѣсто него священникомъ лицо изъ другаго семейства.

У дѣтей Никиты Дементьева были два двоюродные брата: Осипъ и Родіонъ Петровичи Рѣшиловы. Второй былъ сперва священникомъ въ дворцовомъ селѣ Измайловѣ, а потомъ въ Москвѣ при ц. Рождества Христова въ Старыхъ Палатахъ (по перехожей записи 3 сентября 1716 г.). При Императрицѣ Аннѣ, онъ уже имѣлъ санъ придворнаго протоіерея. Осипъ же Петровичъ, по постриженіи въ монашество, принялъ имя Іосіи, и будучи уже архимандритомъ, вовлекъ, какъ мы увидимъ далѣе, всю свою родню въ постигшее его несчастіе.

Изъ сыновей духовныхъ лицъ обыкновенно набирался хоръ патріаршихъ пѣвчихъ. По кончинѣ святѣйшаго Адріана, часть хорошихъ голосовъ его хора переведена была въ походный царскій хоръ. Повидимому въ это время попалъ туда и Иванъ Никитичъ младшій. Въ концѣ перваго десятилѣтія XVIII ст., онъ уже былъ столь искусенъ въ пѣніи, что ему было поручено обученіе младшихъ пѣвчихъ. Молодой учитель отличался любознательностью, разумѣлъ латынь и счетную мудрость, а сверхъ того, пристрастившись къ живописи, началъ заниматься ею безъ всякаго руководителя, сперва рисуя съ гравюръ, а потомъ изображая съ натуры знакомыя лица. Весьма вѣроятно, что увидѣнные Никитинымъ во дворцѣ портреты Брюейна были для него тѣмъ же, чѣмъ «Св. Цецилія» Рафаеля была для Корреджо. Даровитый русскій юноша, любуясь произведеніями голландскаго портретиста, понялъ значеніе натуры въ дѣлѣ художественнаго развитія и вскорѣ сталъ считаться рисовальнымъ мастеромъ. Въ счетахъ по артиллеріи при Московскомъ пушечномъ дворѣ, „в. школѣ артилерной“, встрѣчаемъ мы имя учителя рисованья и ариѳметики Ивана Никитина; это, всего вѣроятнѣе, нашъ будущій живописецъ, исправлявшій вмѣстѣ съ тѣмъ и обязанности пѣвчаго и учителя пѣнія въ царскомъ хорѣ. Имѣя

чрезъ то возможность часто являться на глаза Государю, Никитинъ вскорѣ сдѣлался извѣстенъ Петру Великому и по своимъ художественнымъ упражненіямъ. Развитію его таланта принесъ значительную пользу наемъ на русскую службу живописца Таннауера, прибывшаго въ Петербургъ послѣ Прутскаго похода. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что Петръ I поручилъ Таннауеру руководить занятіями своего пѣвчаго-художника. Когда же успѣхи послѣдняго оказались блистательными, Императоръ рѣшилъ послать его для окончательнаго артистическаго образованія въ чужіе края, вмѣстѣ съ его братомъ Романомъ, а также съ Черкасовымъ и Захаровымъ. Въ эту пору обновитель Россіи могъ уже хвалиться своимъ доморощеннымъ портретистомъ. Встрѣтивъ Никитина съ Беклемишевымъ на пути къ мѣсту его назначенія, въ Пруссіи, Петръ I писалъ своей супругѣ въ Берлинъ, изъ Экестоля, 19 апрѣля 1716 года:

«Катеринушка, другъ мой, здравствуй! Попались мнѣ на встрѣчу Беклемишевъ і живописецъ Іванъ. І какъ онѣ пріѣдутъ къ вамъ, то попроси короля, чтобъ велѣлъ свою персону ему списать; такъ же і прочихъ, каво захочешь, а особливо свата, *дабы знали, что есть і изъ нашево народа добрые мастеры.*»

Подъ именемъ свата, Петръ I повидимому разумѣлъ Александра Гавриловича Головкина, посла своего при Берлинскомъ Дворѣ по поводу устройства супружествъ царевича Алексѣя Петровича съ принцессою Шарлотою-Христиною-Софіею Брауншвейгъ-Вольфенбительскою, и царевны Екатерины Ивановны съ герцогомъ Карломъ-Леопольдомъ Мекленбургскимъ. Въ томъ же мѣсяцѣ, къ которому относится вышеприведенное письмо, состоялась ихъ свадьба (8 апрѣля 1716 г.).

Если Петръ могъ хвалиться предъ Прусскимъ королемъ искуствомъ Никитина, считая его „добрымъ мастеромъ“ еще до его путешествія въ Италію и Францію, то по возвращеніи въ Россію послѣ трехлѣтняго изученія искуства въ Венеціи, Флоренціи и Парижѣ, подъ руководствомъ Ларжильера, этотъ художникъ, несомнѣнно, обладалъ еще большимъ мастерствомъ.

Насколько вѣроятность даетъ намъ право предполагать, И. Никитину, въ пору его отправленія въ Италію, было 28—29 лѣтъ. Младшій же его братъ, Романъ, слѣпо слѣдовавшій за нимъ во всемъ, какъ за своимъ руководителемъ, былъ въ это время, какъ онъ самъ потомъ показывалъ, 25-ти лѣтъ. Какъ видно изъ его донесенія, царскій посолъ въ Италіи, Петръ Ивановичъ Беклемишевъ, переѣхавъ Альпы, достигнувъ Венеціи и остановившись тутъ по дѣламъ на нѣсколько времени, доста-

вилъ И. Никитину и его товарищамъ возможность посѣщать тамошнюю академію художествъ и рисовать съ натуры.

Въ Римѣ, Беклемишевъ, при содѣйствіи папскаго министра, кардинала Оттобони, исходатайствовалъ для царскихъ пенсіонеровъ право посѣщать музеи и картинныя галереи и копировать тамъ, что угодно. Во Флоренціи, подавъ вѣрющую грамоту Петра Великаго герцогу Косьмѣ III, онъ просилъ владѣтеля Тосканы принять Никитиныхъ, Черкасова и Захарова подъ свое особое покровительство и поручить ихъ такому профессору, при совѣтахъ котораго способности каждаго изъ нихъ могли бы получить надлежащее направленіе и правильное развитіе. Герцогъ избралъ для этой цѣли профессора Флорентійской академіи художествъ Томассо Реди, исполнявшаго въ ней сверхъ того должности секретаря и *оратора* — какъ въ итальянскихъ академіяхъ въ то время назывались преподаватели, излагавшіе свой предметъ изустно, на лекціяхъ.

Подъ руководствомъ Реди, Никитины занимались три года, до августа 1719 г., послѣ чего Романъ, повидимому, отправился въ Парижъ, чтобы оттуда, въ концѣ 1720 г. или началѣ 1721 г., возвратиться въ Петербургъ; Иванъ же Никитинъ явился сюда еще раньше. Будучи пенсіонерами царя въ чужихъ краяхъ, братья получали: Иванъ 300, а Романъ, наравнѣ съ Черкасовымъ и Захаровымъ, по 200 рублей въ годъ, да на проѣздъ до Италіи и обратно было выдано каждому для одного конца по 100 рублей „изъ наличныхъ соляныхъ денегъ“, согласно съ царскимъ указомъ отъ 6 января 1716 г. (Каб. Петра Вел. кн. 25, листъ 164). Этимъ указомъ повелѣвалось: «живописцу Івану Никитину для житья его выталіи на нынѣшній 1716 годъ триста рублевъ», а прочимъ ученикамъ по 200 рубл. «И впредь имъ то число, червонными, или еѳимками, повсягодно переводить доколѣ онѣ тамъ будутъ жить.»

Зная вышеприведенное письмо Петра I къ Екатеринѣ, а также этотъ документъ, въ точности котораго не можетъ возникнуть ни малѣйшаго сомнѣнія, интересно прочесть у Штелина фантастическій разсказъ о Никитинѣ [1]), подъ заглавіемъ: «Стараніе Петра Великаго сдѣлать хорошихъ живописцевъ изъ своихъ подданныхъ.» Тутъ особенно замѣчательна ссылка на показаніе будто-бы Земцова. Никакъ не вѣрится, чтобы строитель Петербургской церкви св. Симеона и Екатеринентальскаго дворца въ Ревелѣ, какъ русскій и современ-

---

[1]) Любопытныя и достопамятныя сказанія о Императорѣ Петрѣ Великомъ и пр. изд. 1786 г. стр. 176—178.

никъ излагаемымъ у Штелина событіямъ, могъ до такой степени искажать имена своихъ знакомыхъ и перепутывать ихъ спеціальности. Гораздо легче допустить, что эти ошибки сдѣланы Штелиномъ, который, какъ иностранецъ, далеко не все понималъ изъ того, что ему передавалось изустно; къ тому же, вѣроятно, онъ не все записывалъ во время слышаннаго разсказа, а многое заносилъ въ свои матеріалы у себя на дому, не давая себѣ труда провѣрить неправильно понятое и перемѣшавшееся въ памяти.

Высказать такое мнѣніе о разсказѣ Штелина мы считаемъ тѣмъ болѣе необходимымъ, что свидѣтельствамъ автора „Анекдотовъ о Петрѣ Великомъ", писаннымъ понѣмецки и напечатаннымъ въ оригиналѣ, прежде чѣмъ въ русскомъ переводѣ, вообще придается большая важность. При свойственной русскимъ людямъ склонности считать, относительно даже своего кровнаго, болѣе точными свѣдѣніями тѣ, которыя даютъ иностранцы, Штелинъ—авторитетъ, на словахъ котораго до сихъ поръ основываются многія заключенія ученыхъ о событіяхъ въ Россіи за Петровское время. Но въ нашихъ глазахъ, почтенный профессоръ аллегорій, какъ мы о томъ высказывались и раньше, болѣе чѣмъ кто-либо изъ повѣствователей нуждается въ строгой критикѣ. Необходимы пересмотръ его данныхъ и отдѣленіе немногихъ приводимыхъ имъ подлинныхъ фактовъ отъ обилія басень, которыя онъ повидимому особенно любилъ и охотно распространялъ. Чтó значитъ для нѣмца, сознающаго свое, хотя и мнимое значеніе, неточность въ передачѣ русскихъ именъ? Для насъ же, имена чрезвычайно важны, такъ какъ ими опредѣляется принадлежность въ данное время извѣстному лицу того или другаго подвига, или исполненіе имъ той или другой работы. Съ другой стороны, не зная мѣста и времени, мудрено доказать дѣйствительность разсказываемаго случая изъ жизни извѣстнаго лица, когда возникаетъ сомнѣніе въ ней. Анекдоты — и не одни русскіе — въ XVIII столѣтіи всегда обходились безъ указаній на мѣсто и время дѣйствія, такъ что извѣстная тэма могла даже безъ малѣйшихъ варіацій являться въ сотнѣ анекдотическихъ разсказовъ и по произволу примѣняться къ первому имени, пришедшему въ голову разскащику. Случайно вклеивъ въ анекдотъ имя лица, совсѣмъ непричастнаго къ дѣлу, авторъ уже съ упорствомъ отстаивалъ свою выдумку и силился закрѣпить въ печати сомнительный или невѣроятный фактъ. Разсказы Штелина, по нашему мнѣнію, большею частью принадлежатъ къ анекдотамъ подобнаго сорта. Въ нихъ, или лица перепутаны, или приписываемые имъ факты получили небывалое развитіе, или же когда-то слышанный и гдѣ-то прочтенный разсказъ, даже сдѣ-

лавшійся отъ частаго употребленія избитымъ, приписывается лицу, не думавшему и не гадавшему о роли, навязанной ему въ этомъ случаѣ.

По нашему мнѣнію, анекдотъ, въ которомъ у Штелина фигурируетъ Никитинъ, должно отнести къ Матвѣеву, если даже мы, не смотря на допущенныя авторомъ безъ всякой надобности искаженія, и признаемъ за нимъ нѣкоторую долю правды. Къ братьямъ Никитинымъ—ни къ Ивану, ни къ Роману—разсказъ Штелина ни коимъ образомъ относиться не можетъ въ виду обстоятельствъ и документовъ, на которые мы уже имѣли случай указать, когда рѣчь шла о Матвѣевѣ.

Для того, чтобы читатель могъ судить, что мы говоримъ все это не произвольно и не взводимъ напраслины на Штелина, приводимъ разсказъ его вполнѣ.

„Императоръ (т. е. Петръ I), въ бытность свою въ Амстердамѣ, зашелъ на квартиру своего секретаря Никитина, дабы ему нѣчто повелѣть, но не засталъ его дома, а увидѣвъ сына его, мальчика лѣтъ четырнадцати, который при неожиданномъ входѣ Государя спряталъ въ карманъ листъ бумаги. Государь, то примѣтя, велѣлъ ему показать. Онъ бумагу вынулъ, и на ней показалъ рисунокъ, который онъ для упражненія снималъ съ голландской печатной картины. Государь, увидѣвъ въ немъ способность къ рисованію, спросилъ, имѣетъ ли онъ охоту лучше рисовать и учиться живописи. — Имѣю, отвѣчалъ недоросль, еслибъ только кто меня училъ.—Хорошо, сказалъ государь, — я тебѣ учителя доставлю. И дѣйствительно, черезъ нѣсколько дней, отдалъ онъ его наилучшему живописцу въ Амстердамѣ на шесть лѣтъ въ науку.“

Измѣните въ этомъ разсказѣ фамилію юноши; примите, что нѣмецъ, для пущей важности, назвалъ царскимъ секретаремъ приказнаго дворцовыхъ волостей, и пусть мѣстомъ дѣйствія будетъ не Амстердамъ, а Петербургъ, не квартира секретаря, а помѣщеніе супруги Государя, или дворецъ царевича, при дѣтяхъ котораго состояла на службѣ Екатерина Матвѣева, и вы получите, съ простотою полной правды, всѣ подробности случая, послужившаго поводомъ къ образованію изъ А. Матвѣева живописца. Тутъ и возрастъ будущаго художника, и Амстердамъ, какъ мѣсто, гдѣ онъ учился у наилучшаго живописца, и срокъ этого обученія—все окажется возможнымъ. Словомъ, предъ вами явится весь разсказъ Акимова, записанный со словъ Василья Андреевича Матвѣева, только съ большею точностью, объясняющеюся тѣмъ, что Земцовъ хорошо зналъ то лицо, о которомъ идетъ рѣчь, между тѣмъ какъ Штелинъ ошибочно вписалъ, вмѣсто

настоящей, другую фамилію, наслышавшись во время своей службы при дворѣ наслѣдника императрицы Елизаветы о Никитинѣ и его картинѣ „Распятіе“, высочайше назначенной въ церковь Аничковскаго дворца, за престолъ.

Если мы примемъ въ соображеніе, какъ высоко цѣнилъ Петръ I свой портретъ, писанный Моромъ, то трудно предположить, чтобы „наилучшій живописецъ“, подъ руководство котораго поступилъ Матвѣевъ въ Амстердамѣ, могъ быть кто-либо другой, а не Моръ. Шесть лѣтъ съ 1716 г., проведенныхъ въ Амстердамѣ, т. е. до 1722 г., затѣмъ четыре года курса въ Антверпенской Академіи и возвращеніе въ Россію въ 1727 г., суть обстоятельства, довольно близко подходящія къ фактамъ изъ жизни Матвѣева. Показаніе сходится и съ фактомъ присылки Матвѣевымъ въ 1725 г. его работъ изъ Антверпена. Зная объ этой присылкѣ, которая пока только одна намъ и извѣстна, мы имѣемъ право допустить, что были еще другія, болѣе раннія присылки, но что указанія на нихъ не дошли до насъ, такъ какъ въ Государственномъ Архивѣ хранятся теперь не всѣ бумаги, поступавшія къ Императрицѣ Екатеринѣ I, а только ихъ часть, и притомъ незначительная,—бумаги разрозненныя, не представляющія ничего полнаго.

Слѣдующая фраза Штелина, если относить ее къ Матвѣеву, также получаетъ для насъ положительное значеніе: „Каждый годъ, говоритъ Штелинъ, онъ долженъ былъ присылать опыты своей работы къ его величеству, изъ коихъ могъ бы онъ судить объ успѣхахъ его художника“. Если бы не оказывалось этихъ успѣховъ, не держали бы Матвѣева одинадцать лѣтъ за границею. Донесенія отъ пенсіонеровъ обыкновенно поступали къ кабинетъ-секретарю Макарову, какъ и всѣ бумаги, адресованныя на имя Государя и Государыни; а такъ какъ Матвѣевъ былъ пенсіонеромъ ея величества, то Макаровъ передавалъ его донесенія въ оригиналѣ Екатеринѣ I, докладывая ихъ, разумѣется, Петру Великому. Этимъ легко объяснить, почему изъ донесеній Матвѣева дошло до насъ всего одно, за 1725 годъ: были отъ него донесенія и раньше, но не береглись среди бумагъ въ комнатахъ императрицы ея женщинами. Письмоводитель ея величества, Анисья Кириловна Толстая, не вела, какъ дѣлалось въ конторѣ у Макарова, входящаго журнала бумагамъ и, конечно, не заботилась объ ихъ сохраненіи.

Далѣе, еще одно мѣсто у Штелина, по нашему мнѣнію, — съ которымъ, надѣемся, согласятся и читатели, пробѣжавшіе нашъ разсказъ о Матвѣевѣ,—можетъ относиться также только къ этому художнику: „Изъ сего россійскаго ученика, пишетъ Штелинъ, произошелъ

потомъ искуснѣйшій историческій живописецъ, коего работы и понынѣ еще находятся изящныя картины въ разныхъ россійскихъ церквахъ въ С.-Петербургѣ.“ Никитинъ, какъ видно изъ описи его пожитковъ при императрицѣ Аннѣ, имѣлъ у себя на квартирѣ не одно „Распятіе“; въ бытность свою въ Италіи, онъ, безъ сомнѣнія, дѣлалъ копіи съ произведеній разныхъ мастеровъ Флорентійской школы. Но и Матвѣевъ, находясь въ Антверпенѣ, весьма вѣроятно, писалъ „Распятіе“ съ знаменитаго творенія Рубенса, зная любовь своего Государя къ картинамъ и то, какую высокую цѣну имѣли въ его глазахъ произведенія главы Антверпенской школы. Кромѣ того мы знаемъ, что Матвѣевъ исполнилъ много работъ для Петербургскихъ церквей по казеннымъ и частнымъ заказамъ, и даже разстроилъ свое здоровье излишествомъ труда. И. Никитинъ же для церквей въ Петербургѣ не писалъ ничего, оставаясь при дворѣ его величества „персонныхъ дѣлъ мастеромъ“. Такъ постоянно называется онъ и въ счетахъ, хранящихся въ Кабинетѣ Петра Великаго. Съ 1727 г. онъ уже жилъ безвыѣздно въ Москвѣ, вмѣстѣ со своимъ братомъ, Романомъ. Воротился же Никитинъ изъ чужихъ краевъ еще въ 1720 г., какъ то доказывается, по нашему мнѣнію, письмомъ, посланнымъ съ нимъ къ Государю Петромъ Ивановичемъ Беклемишевымъ, агентомъ его величества по пріобрѣтенію за границей художественныхъ произведеній и по закупкамъ для флота [1]).

По прибытіи въ Петербургъ, И. Никитинъ получилъ отъ Государя домъ для своего житья, на Мойкѣ, близъ Зимняго дворца [2]). Однако этотъ домъ поступилъ въ его собственность не раньше 1724 г.

Акимовъ, въ „Сѣверномъ Вѣстникѣ“ за 1804 г. (стр. 348—349) говоритъ, что „живописецъ Никитинъ посланъ былъ Государемъ Петромъ Великимъ для обученія портретному искуству въ Италію, а послѣ въ Парижѣ образовался въ школѣ извѣстнаго художника Ларжильера. Дарованія его извѣстны *по многимъ произведеніямъ, еще и теперь существующимъ въ нѣкоторыхъ домахъ*. Между прочими, портретъ барона Сергія Григорьевича Строганова доказываетъ, что онъ былъ достойный ученикъ знаменитаго въ то время Ларжильера.“

По поводу этого указанія, замѣтимъ, что старшій Никитинъ едва-ли могъ учиться у названнаго французскаго живописца, если даже и допустить, что онъ былъ знакомъ съ нимъ. Да и былъ ли И. Никитинъ въ Парижѣ—еще вопросъ, потому что, при возвращеніи его въ 1720 г. въ Россію, оставалось всего лишь нѣсколько мѣсяцевъ между отъѣз-

[1]) Кабинетъ Петра Великаго, кн. 51, 2 отд., л. 176—186.
[2]) Тамъ же, кн. 87, отд. II, л. 355—359.

домъ его изъ Флоренціи и прибытіемъ сюда. Къ тому же, по произведеніямъ старшаго Никитина трудно замѣтить, чтобы онъ воспринялъ что-либо изъ манеры Ларжильера.

Акимовъ не называетъ по имени того Никитина, который, какъ онъ говоритъ, учился у Ларжильера, и его показаніе можно принять только въ томъ смыслѣ, что руководствомъ этого художника пользовался въ Парижѣ Романъ Никитинъ, возвратившійся, какъ было указано нами, въ отечество позже брата, едва ли не въ 1721 г. Его кисти принадлежитъ, между прочимъ, портретъ жены Григорія Дмитріевича Строганова, Вассы Яковлевны [1]), урожденной Новосильцовой, и нѣтъ ничего невѣроятнаго, что, изобразивъ эту особу, онъ могъ написать и портретъ ея сына. Если же Акимовъ такъ восхваляетъ этотъ портретъ, то мы въ правѣ предположить еще высшія достоинства въ кисти Ивана Никитина, искуство котораго Петръ I высоко цѣнилъ еще до посылки его въ Италію.

Возвратясь въ 1721 г. изъ Риги и Ревеля, Петръ и Екатерина часто ѣздили на островъ Котлинъ. Въ одну изъ такихъ поѣздокъ потребованъ былъ письмомъ кабинетъ-секретаря Макарова къ ихъ величествамъ И. Никитинъ, съ полотномъ, красками и всѣми принадлежностями для живописи. Макаровъ поручилъ своему помощнику по занятіямъ въ Кабинетѣ, Ивану Антоновичу Черкасову, выпросить у адмирала Крюйса шлюбку для Никитина и всего его багажа, причемъ наказывалъ, чтобы художникъ взялъ съ собою брата, — вѣроятно, для представленія Государю. Надо однако полагать, что съ которой-либо стороны произошло тогда замедленіе, ибо прошелъ весь августъ — а Государь не давалъ Никитину сеансовъ для портрета. Могло впрочемъ, случиться и такъ, что Никитинъ, прежде сеансовъ у Государя, имѣлъ въ Кронштадтѣ или Петергофѣ сеансъ-другой у ея величества. Только подъ 3 числомъ сентября 1721 г., т. е. наканунѣ полученія Государемъ извѣстія о заключеніи выгоднаго мира со Швеціею въ Ништадтѣ, встрѣчаемъ мы въ Юрналѣ Петра Великаго отмѣтку: „На Котлинѣ острову, предъ литоргіею, писалъ его величества персону живописецъ Иванъ Никитинъ.“

Можно догадываться, что не одинъ разъ и послѣ того писалъ онъ съ натуры портретъ преобразователя Россіи. Вѣроятно также, что онъ исполнялъ портреты: императрицы Екатерины, великаго князя Петра Алексѣевича, великихъ княженъ Анны, Елизаветы и Натальи Петровны, герцога Голштинскаго и другихъ особъ. Между такими осо-

[1]) Находится въ Академіи художествъ, въ галереѣ русской живописи, № 3.

бами, должно считать прежде всего, разумѣется, князя Менщикова и членовъ его семейства, затѣмъ—генералъ-адмирала Апраксина съ его роднею, князей Голицыныхъ и Долгорукихъ, духовныя лица изъ великорусовъ, какъ напр. Георгія Дашкова. Духовникъ же Екатерины и цейхъ-директоръ Аврамовъ были самые ревностные покровители И. Никитина, а потому не могъ онъ, конечно, не снять портретовъ и съ нихъ.

М. П. Аврамовъ, еще состоя дьякомъ при Оружейной Палатѣ, съ давнихъ поръ оказывалъ Никитину покровительство. Онъ отличался любовью исключительно ко всему своему, русскому, и вмѣстѣ съ тѣмъ былъ не глупъ и предпріимчивъ. Врожденная смѣтливость замѣняла ему знанія, недостатокъ которыхъ, за неполученіемъ образованія въ дѣтствѣ и за неимѣніемъ книгъ на отечественномъ языкѣ, не дѣлалъ его такимъ формалистомъ по службѣ, какъ другіе птенцы Петра Великаго. Не даромъ преобразователь Россіи, умѣвшій цѣнить способности въ людяхъ, назначилъ неученаго дьяка директоромъ Типографіи. Управленіе подобнымъ заведеніемъ въ наше время сводится лишь къ общему завѣдыванію хозяйственною и счетною частями ремесленнаго производства; но въ Петровское время оно было совсѣмъ не тѣмъ. При Типографіи Петръ I завелъ граверный классъ, и для образованія граверовъ повелѣлъ преподавать тамъ рисованье, даже съ живой натуры. Къ этому классу были приписаны живописцы Одольскіе и Никитинъ. Аврамовъ любилъ какъ тѣхъ, такъ и другихъ, и дѣлалъ все возможное для доставленія имъ удобствъ и облегченія средствъ при исполненіи работъ. Вообще назначеніе Аврамова въ должность цейхъ-директора, т. е. въ завѣдующаго рисовальнымъ дѣломъ, было имъ вполнѣ заслужено; не пустой титулъ былъ данъ ему царемъ, а настоящее, важное порученіе — завести обученіе рисованью, которое Государь намѣревался ввести въ школьное обученіе вообще.

Пріѣздъ братьевъ Никитиныхъ изъ-за границы подалъ Аврамову поводъ пустить въ ходъ свое любимое предположеніе о заведеніи въ Петербургѣ художественной школы, гдѣ рисованіе было бы главнымъ предметомъ и примѣнялось бы ко всякаго рода художественно-техническимъ производствамъ. Вѣроятно, Петръ Великій не помышлялъ заводить подобное учрежденіе на первый разъ въ такихъ обширныхъ размѣрахъ, какъ предполагалъ цейхъ-директоръ, и потому послѣдній долженъ былъ удовлетвориться обѣщаніемъ Государя, что это будетъ сдѣлано послѣ, когда уже достаточно разовьется въ Россіи наука. Однако мысль объ основаніи художественной школы не оставляла

Петра до конца его жизни, какъ это доказываетъ сочиненный имъ уставъ Академіи наукъ. Если бы ему было суждено пожить подольше, онъ, навѣрное, приводя въ исполненіи свой проектъ Академіи наукъ, устроилъ бы при ней разсадникъ искуства въ болѣе широкомъ размѣрѣ, чѣмъ тотъ, который получили художества въ открытомъ уже послѣ этого Государя первомъ у насъ ученомъ обществѣ, получившемъ, по первоначальному своему уставу, характеръ и высшаго учебнаго заведенія.

Кончина Петра Великаго и восшествіе Екатерины I на престолъ показались Аврамову порою, удобною для того, чтобы еще разъ поднять вопросъ объ учрежденіи Академіи художествъ. Произведенный въ статскіе совѣтники и пользуясь милостивымъ пріемомъ у Государыни и правомъ являться къ ней съ докладами, онъ въ первое же время ея царствованія представилъ ей проектъ подобнаго заведенія, который и былъ принятъ благосклонно. Проектъ этотъ находится въ Кабинетѣ Петра Великаго, въ одномъ изъ тѣхъ томовъ, гдѣ собраны бумаги, поступившія при Екатеринѣ I въ кабинетъ ея величества. Императрица, внимательная къ подавателямъ такихъ совѣтовъ, въ которыхъ упоминалось объ идеяхъ ея великаго супруга, была, вѣроятно, готова вскорѣ же утвердить проектъ Аврамова; но хлопоты по свадьбѣ дочери, а потомъ совѣты зятя, герцога Голштинскаго, и его покровительство уже прибывшимъ въ Петербургъ нѣмцамъ-академикамъ заставили ее сперва отложить, а потомъ и совсѣмъ оставить безъ вниманія предположеніе Аврамова. Между тѣмъ и онъ самъ, и то лицо, которому онъ отводилъ въ проектированномъ учрежденіи выдающуюся роль, И. Никитинъ, были на виду у Екатерины во все продолженіе ея царствованія, и русскій художникъ былъ поставленъ ею, въ отношеніи всѣхъ преимуществъ, наравнѣ съ заѣзжимъ нѣмцемъ Таннауеромъ.

Аврамовскій проектъ, представленный царицѣ при началѣ, такъ сказать, попятнаго, за смертью Петра I, движенія Россіи и русскаго образованія, заслуживаетъ, по нашему мнѣнію, полнаго вниманія. Съ нимъ не безполезно познакомиться намъ по многимъ причинамъ, помимо той, что въ немъ предназначалась Никитину важная дѣятельность.

Не подлежитъ сомнѣнію, что Екатерина I любила изящныя искуства сама по себѣ, безъ всякихъ постороннихъ соображеній: это доказываютъ многіе случаи проявленія съ ея стороны сочувствія къ художникамъ и вниманія къ ихъ заслугамъ предъ обществомъ. Для исполненія съ себя портретовъ, она многократно давала сеансы какъ живо-

писцамъ, такъ и скульпторамъ, и честью получать эти сеансы пользовались едва-ли не всѣ художники, съ которыми Государынѣ приходилось встрѣчаться. Въ комнатахъ ея всѣ стѣны были увѣшаны портретами ея родныхъ и знакомыхъ, а также картинами. Не только историческія сцены и священныя изображенія живописной работы, но и труды иконописцевъ, принимала она охотно, щедро награждая ихъ исполнителей „за приносъ". Аврамовъ хорошо зналъ эту склонность императрицы къ искуству, и конечно, расчитывалъ на успѣхъ, когда представлялъ ея величеству свое „предложеніе вкратцѣ о учрежденіи полной академіи живописной науки."

Въ этомъ предположеніи, начавъ рѣчь съ грековъ и римлянъ, онъ объясняетъ, что великій предшественникъ Государыни, „не смотря на многую трату казны, обучалъ какъ в ' своей Імперіи, такъ и посылалъ в ' другія окрестныя государства, для понятія разныхъ наукъ"; что онъ, Аврамовъ, нашелъ средства обойтись безъ вывоза изъ государства денегъ пенсіонерами, только бы — взывалъ усердный цейхъ-директоръ, — „повелѣли бы державство Ваше сочинить полную академію живописной науки, в ' которую входъ всѣмъ невозбраненъ да будетъ обучатися безъ платы, которымъ без рисунка обойтись невозможно, а именно какъ скулпторамъ, архитектамъ, иконописцамъ, грыдоровальщикамъ, чеканщикамъ, штукаторамъ, лепящимъ ѳигуры, шпалернымъ мастерамъ и протчимъ." „Понеже, — поясняетъ Аврамовъ далѣе — сія превосходительная наука будетъ къ пользѣ всѣмъ.... въ Россіи, яко-же въ Італіи и въ другихъ государствахъ. И съ такою самою малою суммою, какъ ниже видимо будетъ, Россія возъимѣетъ въ прибавокъ новую Академію, достойную чести, при славнѣйшей державѣ вашего Імператорскаго величества, нашей всемилостивѣйшей Монархинѣ, яко признакъ пріусугубленный ввѣчную славу і память Вашему Імператорскому величеству."

Выясняя назначеніе Академіи и ея потребности, Аврамовъ прежде всего предлагаетъ учредить натурный классъ — школу, „гдѣ надлежитъ быть двумъ человѣкамъ моделями, которые будутъ поставляться по вся вечеры, послѣ настоящихъ дѣлъ, гдѣ студенты сѣдши всѣ около театра, будутъ рисовать с' натуры тѣла человѣческаго, для обученія внѣшней и великой практики въ рисункѣ".

Содержаніе двухъ натурщиковъ, по расчету Аврамова, должно было стоить только 96 рубл. въ годъ; освѣщеніе класса „лампадою" съ деревяннымъ масломъ, въ 40 свѣтилень бумажныхъ,—116 рубл. въ годъ, если лампада будетъ горѣть по 3 часа въ день. На освѣщеніе прочаго помѣщенія онъ полагаетъ 30 рубл., на бумагу (считая по 5

рубл. за стопу) 25 рубл., на два пуда карандаша (по 5 рубл. за пудъ) 10 рубл. и на семь человѣкъ прислуги—200 рубл. въ годъ. „Профессоровъ", для преподаванія въ этомъ заведеніи, Аврамовъ назначалъ шесть, съ жалованьемъ по 200 рубл. въ годъ каждому. Они должны были быть изъ живописцевъ и избираться по экзамену, „которые изберутся по свидѣтельству достойными въ помянутой наукѣ, изъ имѣющихся въ службѣ". По мнѣнію Аврамова, занятіе въ Академіи не принесло бы ущерба другой ихъ службѣ, на которой „жалованье, имъ положенное, не должно быть уменьшаемо". Сверхъ шести живописцевъ, требовался еще учитель перспективы, который обучалъ бы также и математикѣ. Классъ перспективы назначался по разу въ недѣлю. Главнымъ лицомъ, имѣющимъ общій надзоръ за всѣмъ заведеніемъ и сообщающимъ надлежащее направленіе учебнымъ курсамъ, полагался директоръ, съ жалованьемъ по 500 рубл. въ годъ. Что касается до учащихся, то число ихъ Аврамовъ думалъ пока ограничить двѣнадцатью, съ тратою на содержаніе всѣхъ ихъ вмѣстѣ 1200 рубл. въ годъ. Они должны были раздѣляться на три класса, причемъ ученику перваго класса полагалось 60 рубл., втораго — 100 рубл., и третьяго — 140 рубл. въ годъ. Три чиновника для дѣлопроизводства должны были стоить 700 рубл., а пять солдатъ, для караула,—150 рубл. ежегодно. При Академіи предполагалась галерея антиковъ, изъ 20 гипсовыхъ фигуръ, съ которыхъ ученики рисовали бы прежде перехода къ рисованью съ живой натуры. На пріобрѣтеніе этихъ антиковъ требовался единовременный расходъ въ 4000 рубл. Закупка бумаги и карандаша для гипсоваго класса была исчислена въ 35 рубл. въ годъ. На 2000 рубл. предполагалось пріобрѣсти 20 картинъ, съ которыхъ могли бы копировать начинающіе писать красками. На краски и прочія принадлежности для живописи, а равно и на постепенное пріобрѣтеніе книгъ, требовался ежегодный отпускъ въ 200 рубл. Награждать учащихся за успѣхи Аврамовъ предполагалъ медалями троякаго рода. Первыя медали должны были имѣть стоимость въ 24, 16 и 10 рубл., прочія же въ 2 р., 1 р. 50 к. и 1 р. Вообще Аврамовъ находилъ 7000 рубл. суммою, достаточною для содержанія заведенія. Директоромъ же онъ предлагалъ назначить Никитина старшаго, который, какъ мы уже замѣтили, былъ хорошо извѣстенъ Государынѣ еще съ 1716 года, когда онъ, вслѣдствіе письма Петра Великаго изъ Экестоля, являлся къ ней, по пути въ Италію, въ Берлинѣ, дабы писать портретъ ея величества. Сверхъ того, будучи, по возвращеніи изъ чужихъ краевъ, назначенъ придворнымъ живописцемъ, онъ писалъ, какъ намъ съ точностью извѣстно, портреты Государыни въ 1721 и 1723 гг. и, какъ кажется,

изобразилъ ее еще и до коронаціи, въ томъ самомъ уборѣ, въ которомъ ей надлежало одѣться къ священному обряду возложенія супругомъ царскаго вѣнца. Вѣроятно также, что И. Никитинъ исполнилъ также въ годъ воцаренія Екатерины I ея портретъ, на которомъ она представлена въ малиновомъ робронѣ, шитомъ золотомъ, съ каменьями, съ Андреевскою лентою, съ алмазнымъ уборомъ въ волосахъ и съ буклями на вискахъ.

По всей вѣроятности, И. Никитинъ ѣздилъ въ Москву на коронацію Екатерины I, и его еще не было въ Петербургѣ 31 мая. Это послѣднее видно изъ случая на квартирѣ, которая была отведена ему и гдѣ онъ писалъ „Портреты Ихъ Імператорскихъ Величествъ", въ домѣ подъячаго адмиралтейской канцеляріи Ѳедора Назимова. Хозяинъ, прибывъ домой въ пьяномъ видѣ въ отсутствіи Никитина, бранилъ его „непотребными словами" и выбросилъ на дворъ всѣ принадлежности живописи и начатыя картины; „сверхъ того нечестно выставилъ портреты Ея Величества, Государыни Цесаревны Анны Петровны и Великаго Князя". Объ этой своей обидѣ живописецъ заявлялъ, прося защиты, только 21 іюня, вѣроятно потому, что раньше его еще не было здѣсь и что, только возвратясь изъ Москвы и узнавъ о поступкѣ Назимова, подалъ на него жалобу.

По кончинѣ Петра I, И. Никитинъ писалъ портретъ усопшаго монарха; онъ изобразилъ своего благодѣтеля еще на смертномъ одрѣ, а не въ гробу, по порученію траурной коммисіи, предсѣдателемъ которой былъ графъ Яковъ Вилимовичъ Брюсъ, возведенный въ годъ смерти императора въ фельдмаршалы. Портретъ его, съ Андреевскою лентою, какъ намъ кажется, долженъ быть отнесенъ къ этому времени, такъ какъ Брюсъ послѣ того жилъ въ Москвѣ совершеннымъ отшельникомъ, больше не надѣвая на себя знаковъ отличія.

Высочайшія порученія во время службы И. Никитина при дворѣ, въ 1726 г., давали ему, должно быть, обширную практику, если онъ получалъ, сверхъ оклада жалованья, сорокъ рублей въ годъ на краски. Эти деньги Екатерина повелѣла давать ему наравнѣ съ Таннауеромъ, а потому нѣтъ причины предполагать, чтобы и годовое жалованіе ему было назначено меньше 600 рублей, т. е. того оклада, который получалъ названный живописецъ. Въ то время милость Государыни къ Никитину простерлась даже до выбора лично ею для него невѣсты.

У Екатерины былъ камердинеръ, повидимому изъ курляндцевъ, Фридрихъ Маменсъ, по волѣ ея принявшій православіе. Умирая, онъ оставилъ послѣ себя дѣтей, изъ которыхъ старшая дочь, Анна Ѳедоровна, уже давно служила при царевнѣ Аннѣ Ивановнѣ, а младшую

дочь, Марію, держала при себѣ камеръ-юнгферою Екатерина I, обѣщавшая Фр. Маменсу устроить судьбу какъ ея, такъ и ея брата, котораго звали Иваномъ. Братъ и обѣ сестры были уже православнаго исповѣданія. Ивана Маменса, при его женитьбѣ, императрица надѣлила помѣстьемъ и опредѣлила къ себѣ въ мундшенкскую должность. Марью же Ѳедоровну Маменсъ она предложила взять за себя И. Никитину, не имѣвшему духа отказаться отъ такой милости. Придворный портретистъ заработывалъ кистью достаточныя средства къ жизни, а потому нельзя допустить мысль, что онъ согласился жениться на дѣвицѣ Маменсъ ради корысти, въ томъ соображеніи, что Государыня назначитъ ей въ приданное сумму, довольно значительную по тому времени. Однако родные невѣсты и она сама, вѣроятно, полагали, что И. Никитинъ согласился на бракъ съ корыстною цѣлью. Браки между иностранцами устраивались по взаимному расположенію вступавшихъ въ союзъ, и этого добиться у русскихъ хотѣлъ Петръ Великій, учредивъ ассамблеи, на которыхъ молодымъ людямъ обоего пола представлялась возможность знакомиться другъ съ другомъ въ танцахъ и разговорахъ. Но люди въ тѣхъ лѣтахъ, въ какихъ былъ Никитинъ, когда Государыня посватала ему невѣсту (ему было не меньше 38 лѣтъ), едва ли заботились о возбужденіи къ себѣ привязанности въ будущихъ супругахъ: они вступали въ бракъ, какъ поступали многіе и гораздо позже, предоставляя дѣлать выборъ за себя другимъ, въ томъ убѣжденіи, что, по вѣчно-мудрой пословицѣ, „стерпится слюбится.“ На Никитинѣ это не оправдалось. Женихъ не зналъ, что за существо его невѣста, а она— съ какимъ человѣкомъ соединяли на вѣкъ ея участь.

Вскорѣ послѣ свадьбы, оба они узнали свою ошибку и убѣдились въ совершенной противоположности своихъ характеровъ. Женщина, какъ и мужчина, любя соединенную съ нею особу, можетъ изъ-за призязанности къ ней дѣлать уступки при столкновеніяхъ, не ею вызванныхъ или возбужденныхъ; но при взаимной холодности, взаимномъ неуваженіи, разности воззрѣній и равномъ упорствѣ съ той и другой стороны, нечего ожидать подобныхъ уступокъ отъ супруговъ. Еще болѣе усложняется трудность роли супруговъ, когда одна сторона, по общимъ понятіямъ слабѣйшая, будучи виновата и поставлена въ невозможность скрыть свой проступокъ, не думаетъ склониться до просьбы о прощеніи.

Такъ случилось съ И. Никитинымъ и его молодою женою. Вскорѣ послѣ своей свадьбы, переѣхали они въ Москву, гдѣ у Никитина все родство было изъ мѣстнаго духовенства. Жена же его, родившаяся не въ Россіи, повидимому не могла освоиться съ русскими обычаями даже

высшаго, а не только средняго круга, къ которому относится духовенство. Воспитанная въ реформатскихъ воззрѣніяхъ на христіанство, она, принявъ православіе, не понимала его духа. Наши праздники и посты, съ продолжительными бдѣніями и обрядностью богослуженія, тяготили ее. Напротивъ того, для ея мужа, выросшаго, такъ сказать, въ церкви, на клиросѣ, законоположенія и вся обстановка православной церкви были священною почвою, на которую не должны заходить мірская мысль и самая тѣнь неуваженія, а тѣмъ менѣе — глумленія. Къ тому же, преданный только искуству, степенный еще въ годы кипучаго броженія страстей, Никитинъ, приблизившись теперь къ сороколѣтнему возрасту, былъ совсѣмъ не подъ-стать молодой, вѣтряной полунѣмкѣ, готовой на все для удовлетворенія своихъ прихотей и оказывавшейся еще болѣе слабою, когда ее обуревала страсть. Онъ былъ руссакъ въ полномъ значеніи слова, — руссакъ начала XVIII столѣтія, въ трехлѣтнее пребываніе свое на западѣ Европы лишь вскользь познакомившійся съ ея обычаями, и изъ этого знакомства вынесшій скорѣе нерасположеніе, чѣмъ любовь къ европейцамъ. Полураскольникъ, по нашимъ современнымъ понятіямъ, онъ былъ упоренъ въ своемъ сочувствіи и несочувствіи. Къ женѣ, пропитанной побужденіями, несогласными къ его правилами, онъ могъ, по своей природной добротѣ, относиться, пожалуй, снисходительнѣе, чѣмъ другіе на его мѣстѣ; но принаравливаться къ ея привычкамъ и взглядамъ было для него дѣломъ совсѣмъ невозможнымъ. Онъ былъ экономенъ въ расходываніи средствъ, добытыхъ трудомъ, а она, живя у отца, не выучилась придавать цѣну чему-либо, кромѣ внѣшняго блеска,—выросла въ обстановкѣ дворцовой среды съ ея суетою, множествомъ праздныхъ людей и шапочными знакомствами.

Купивъ на счетъ своего приданнаго домъ въ Москвѣ, на Тверской, по сосѣдству съ домомъ священника церкви Ильи пророка, гдѣ родился И. Никитинъ, жена заставила его отдѣлать покои такъ, какъ было доступно только столбовымъ дворянамъ. Къ великолѣпно устроившемуся въ Бѣлокаменной живописцу стали часто являться, ради любопытства и изъ чванства, закащики на его работы. Много ли дѣйствительно получилъ отъ нихъ заказовъ художникъ—дѣло другое, только домъ его сдѣлался извѣстнымъ.

Съ переселеніемъ Петра II въ Москву, Никитина нерѣдко стали требовать ко двору. Въ послѣдствіи оказалось, что любимецъ Государя, князь Иванъ Алексѣевичъ Долгоруковъ, въ число жертвъ своей распущенности включилъ и жену Никитина. Бѣдный мужъ узналъ о своемъ несчастіи уже тогда, когда его жена была наказана за свою

Охотникъ и крестьянка.

Съ рисунка Н. Д. Дмитріева-Оренбургскаго.

невѣрность забвеніемъ со стороны временщика. Въ религіозной душѣ Никитина это несчастіе усилило начинавшееся охлажденіе къ обществу. Онъ видѣлъ въ немъ господство чужестранныхъ обычаевъ, еще съ большею враждебностью сталъ относиться ко всему, что не было русскимъ, и тѣснѣе и тѣснѣе сходился съ небольшимъ кружкомъ соотечественниковъ, раздѣлявшихъ съ нимъ нерасположеніе къ иноземцамъ. Московское духовенство въ продолженіе всего царствованія Петра I вообще питало подобныя чувства. Самъ М. П. Абрамовъ, вышедшій изъ этого сословія, даже въ проектѣ живописной Академіи, поданномъ имъ Екатеринѣ I, намекалъ на выгоду образовывать русскихъ художниковъ безъ посылки ихъ въ чужіе края и безъ содѣйствія заѣзжихъ иностранцевъ. При Петрѣ II этотъ взглядъ на сближеніе русскихъ и Россіи съ Европою не скрывался въ Москвѣ. Духовенство мечтало о возстановленіи патріаршаго престола, въ надеждѣ найдти въ немъ поддержку подобнымъ убѣжденіямъ. Духовные изъ малороссовъ, и въ главѣ ихъ Ѳеофанъ Прокоповичъ, тѣснившій великоруссовъ, не пользовались въ это время особеннымъ благорасположеніемъ русскихъ вліятельныхъ членовъ Верховнаго Тайнаго Совѣта, управлявшихъ государствомъ за Петра II. Его бабка, бывшая царица Евдокія Ѳедоровна, живя полумонахинею въ Новодѣвичьемъ монастырѣ, оказывала поддержку духовнымъ. Аврамовъ былъ душою кружка, стремленіе котораго раздѣляли очень многіе вліятельныя лица, между прочимъ Троице-Сергіевскій настоятель, архимандритъ Варлаамъ (Высоцкій), духовникъ царицы Прасковьи Ѳедоровны и ея дочерей, царевенъ. Какъ лицо, пользовавшееся благоволѣніемъ царевича Алексѣя Петровича, архимандритъ Варлаамъ имѣлъ также почетъ и вліяніе въ придворныхъ сферахъ и при Петрѣ II.

Никитинъ, при невеселой супружеской жизни, дѣлался, какъ мы сказали, все болѣе сосредоточеннымъ и мрачнымъ. Онъ находилъ наслажденіе въ чтеніи мученическихъ подвиговъ и написалъ нѣсколько „Распятій“. Свое прошлое пребываніе въ католическихъ земляхъ онъ сталъ считать дѣломъ грѣховнымъ, относя свою неудачу въ семейной жизни къ карѣ Провидѣнія за этотъ грѣхъ. Всѣ бѣдствія Россіи, — думалъ онъ, согласно съ убѣжденіями своего кружка, — накликаютъ, внося въ нее развратъ, иностранцы. Малороссійскіе духовные, и паче всѣхъ Ѳеофанъ, заражены еретичествомъ, и потому соединяются съ нѣмцами, на пагубу русскихъ. Въ этомъ духѣ, двоюродный братъ Никитиныхъ, до монашества Осипъ Рѣшиловъ, въ иночествѣ Іосія, составилъ, воспользовавшись ходившими между духовенствомъ изъ великоруссовъ слухами о Ѳеофанѣ, „Житіе“ его, полное соблазни-

тельныхъ подробностей и рѣзкихъ обвиненій этого іерарха въ ереси.

Въ то время, когда былъ пущенъ въ ходъ этотъ пасквиль, Ѳеофанъ находился въ положеніи еще худшемъ, чѣмъ при Екатеринѣ I, по учрежденіи Верховнаго Тайнаго Совѣта, сильно сжавшаго Сенатъ и Синодъ. Недоброжелатели Прокоповича были почти всѣ сосредоточены въ придворныхъ сферахъ, а его соперникъ, Георгій Дашковъ, дѣлался въ Синодѣ часъ-отъ-часу надменнѣе.

Нежданная кончина Петра II, въ день, назначенный для его свадьбы, разомъ повернула вверхъ дномъ положеніе дѣлъ и разрушила всѣ надежды великорусскихъ духовныхъ, мечтавшихъ о патріаршествѣ, о согнаніи архіереевъ-малороссовъ съ ихъ мѣстъ, объ удаленіи иностранцевъ отъ Государя и вообще объ уничтоженіи всякой ихъ роли въ правительствѣ.

Такъ какъ изъ царскаго семейства оставались въ живыхъ только особы женскаго пола, то верховники, для противовѣса Долгоруковымъ и въ надеждѣ сохранить за собою вліяніе на дѣла, остановили свое вниманіе, при выборѣ въ Государыни, на герцогинѣ Курляндской Аннѣ Ивановнѣ, причемъ вознамѣрились ограничить ея власть. Ненавистники же Долгоруковыхъ и Голицыныхъ, стоявшіе ниже ихъ по родовымъ правамъ, считали для себя болѣе выгоднымъ уничтоженіе этого ограниченія власти. Они успѣли дать знать Аннѣ Ивановнѣ, что она можетъ безнаказанно отказаться отъ условій, представленныхъ къ ея подписанію при предложеніи ей престола, и что, чѣмъ скорѣе она это сдѣлаетъ, тѣмъ лучше. Съ уничтоженіемъ этихъ условій, сочувствіе новой Императрицы къ нѣмцамъ, среди которыхъ прожила она 19 лѣтъ, ставило русскую партію, съ ея стремленіями, очевидно, въ ложное положеніе какъ-бы заговорщиковъ противъ верховной власти. На этотъ-то пунктъ направилъ всю свою діалектику Ѳеофанъ Прокоповичъ, ловко, но безсовѣстно развивая его и придавая написанному на себя пасквилю значеніе сочиненія, направленнаго противъ предержащей власти, въ лицѣ Анны.

Возможность поразить этимъ маневромъ всѣхъ враговъ и снова занять первое мѣсто въ духовномъ управленіи доставили Ѳеофану сами противники его, кружокъ Аврамова, подавъ, чрезъ духовника Государыни, сочиненное Іосіею „Житіе Ѳеофана“, на которое потребовалось отъ него объясненіе.

Объясненіе произвело дѣйствіе, совершенно обратное тому, какого ожидали доносители, — разслѣдованіе въ Тайной Канцеляріи посягательствъ на оскорбленіе Величества и арестъ Аврамова, Рѣшилова и

всѣхъ находившихся въ живыхъ его братьевъ, роднаго и двоюродныхъ, Никитиныхъ.

Живописцы Никитины, Иванъ и Романъ, попали въ процессъ совершенно безвинно, но тѣмъ не менѣе больше многихъ другихъ, привлеченныхъ къ нему, понесли суровую кару и долгую муку заключенія, голода, пытокъ и притѣсненія близкихъ людей. Изъ состоятельныхъ людей они обратились почти въ нищихъ.

Все обвиненіе И. Никитина — какъ это выяснилъ четырехлѣтній процессъ въ Тайной Канцеляріи, съ пристрастными допросами и пытками—ограничивалось скорѣе отрицательными, чѣмъ положительными доказательствами его участія въ интригѣ враговъ Ѳеофана.

Лишенный сана, бывшій Іосія, Осипъ Рѣшиловъ показалъ только слѣдующее: въ первый годъ царствованія Анны Ивановны, жившей въ ту пору въ селѣ Измайловѣ, „находился онъ, Іосія, во дворцѣ въ служеніи при Троицкомъ архимандритѣ Варлаамѣ. И увидѣвъ тогда во дворцѣ Ивана Никитина, показывалъ ему пункты, написанные Маркелломъ (Радышевскимъ) противъ Ѳеофана; но Иванъ, прочтя тѣ пункты, возвратилъ ихъ ему, не сказавъ ни слова“. Іосія, съ своей стороны, прибавилъ къ этому показанію, что, когда онъ (присоединивъ къ обвиненіямъ Радышевскаго свои выходки) составилъ свой пасквиль на Ѳеофана, то давалъ читать его Никитину, въ тетради. Сверхъ того, слѣдствіе обнаружило, что у протопопа Родіона, брата Никитиныхъ, находились тетради „Житія Ѳеофана“, писанныя рукою зятя ихъ, Никитиныхъ, подъячаго Сибирскаго приказа Ивана Артемьева Томилова.

Въ отвѣтахъ своихъ, И Никитинъ показалъ, что „Житія“ онъ не читалъ, будучи боленъ въ то время, когда приносили ему рукопись. Боленъ-же онъ былъ долго, находясь въ меланхоліи, овладѣвшей имъ вслѣдствіе удаленія отъ него жены въ монастырь.

Марья Ѳедоровна, какъ мы уже говорили, никогда не любила своего мужа; послѣ же того, какъ увлеклась любимцемъ Петра II, занимавшимся ею лишь очень недолго, она стала даже во враждебныя отношенія къ супругу. Напротивъ того, Никитинъ сильно привязался къ невѣрной женѣ, которая за эту привязанность платила ему грубостями и проявленіемъ презрѣнія, шедшаго, конечно, совсѣмъ въ разрѣзъ съ русскими обычаями. Свидѣтели столь ненормальной семейной жизни, родные Никитина, вступились за слабаго мужа и высказали женѣ, въ видѣ предостереженія, что за свое поведеніе—стоитъ только заявить мужу или духовной власти—она можетъ подвергнуться не только разводу, но и наказанію.

Между тѣмъ, воцареніе Анны Іоанновны представило Марьѣ Ѳедо-

ровнѣ случай снова впасть въ супружескую невѣрность. Ея плѣнникомъ на этотъ разъ былъ Левенвольдъ, но опять лишь на короткое время. Печаль И. Никитина была искренна и глубока. Къ довершенію его горя, умеръ ребенокъ, котораго онъ считалъ своимъ сыномъ. Упреки вѣтреной женщинѣ со стороны родныхъ живописца, соболѣзновавшихъ его несчастію, конечно, усилились. Мало того, они довели ея грѣхи до свѣдѣнія архимандрита Варлаама. Этотъ послѣдній, зная, какъ близка къ особѣ Императрицы сестра виноватой, Анна Ѳедоровна, жена майора Юшкова, ограничился тѣмъ, что посовѣтовалъ Марьѣ Ѳедоровнѣ оставить домъ мужа и вступить, безъ огласки, въ подвигъ покаянія.

Сила ли убѣжденій Варлаама, боязнь ли заслуженной кары за развратъ отъ строгой Государыни, не дававшей потачки и извѣстнымъ ей людямъ, а всего вѣрнѣе—послѣднее, вмѣстѣ съ какими нибудь другими, намъ неизвѣстными причинами, побудили жену Никитина поселиться въ Страстномъ монастырѣ, даже постричься подъ именемъ Маргариты. Она уже питала въ то время совершенную ненависть къ мужу и хотѣла вредить ему. Монахинею она пристроилась къ Императрицѣ, вѣроятно, благодаря содѣйствію сестры и брата, и нося черное платье, жила при дворѣ Анны Іоанновны во все продолженіе ея царствованія.

Мужъ свояченицы И. Никитина, подполковникъ Иванъ Никифоровичъ Юшковъ, сперва былъ въ дружбѣ со своякомъ и предложилъ ему написать иконостасъ въ церковь родоваго села своего. Но когда живописецъ заикнулся объ уплатѣ за работу, Юшковъ сдѣлался врагомъ ему. Движимая злобою на Никитина, и Юшкова, подобно сестрѣ своей, монахинѣ, изображала его ненавистникомъ иностранцевъ, представляя бѣгство отъ него жены необходимымъ слѣдствіемъ безконечныхъ притѣсненій, перенесенныхъ ею съ его стороны за ея иностранное происхожденіе. Быть можетъ, тутъ отразилось и вліяніе Прокоповича, надѣявшагося, посредствомъ устрашенія Никитина, добыть первыя данныя для обвиненія не только партіи Аврамова и замѣшанныхъ въ процессъ духовныхъ лицъ, но и Варлаама, на котораго напасть открыто ему не представлялось еще возможности.

Впрочемъ, эти побужденія могли явиться у Ѳеофана уже по арестѣ втораго Никитина. Указъ относительно этого ареста, данный за Высочайшею подписью изъ Кабинета Ея Величества С. А. Салтыкову и посланный изъ Петербурга въ Москву 8-го августа 1732 г., состоялся вслѣдствіе устнаго выраженія Государынею ея воли „о взятьи“ Романа Никитина и всякихъ писемъ изъ дома его брата, Ивана. По нашему мнѣнію, этотъ указъ — послѣдствіе навѣта предъ Императрицею отъ

непосредственно окружавшихъ ее лицъ. Такой навѣтъ всего легче приписать Аннѣ Юшковой, или ея сестрѣ и брату мундшенку. Это станетъ почти несомнѣннымъ, если принять въ соображеніе, что послѣдній, вскорѣ по захватѣ Романа Никитина, писалъ отъ имени сестры челобитье, въ которомъ требовалъ, чтобы Тайная Канцелярія отдала ему Московскій домъ И. Никитина. Вмѣсто этого дома, считавшагося казеннымъ, былъ отданъ ему домъ живописца въ Петербургѣ.

Дѣйствуя сообща, враги Никитина своими клеветами на него могли даже устрашить Императрицу, представляя его ехиднымъ, злопамятнымъ, молчаливымъ, но на все готовымъ фанатикомъ. Поэтому искреннимъ отвѣтамъ художника на судѣ не вѣрили. Не разъ даже собирались его пытать, держали цѣлые годы взаперти, и не допускали къ нему живаго существа. То обстоятельство, что онъ находился прежде при дворѣ Екатерины I и Петра II, заставляло предполагать, что онъ знаетъ больше, чѣмъ показываетъ въ отвѣтахъ. Можетъ статься, изъ осторожности, онъ дѣйствительно кое-о-чемъ и умалчивалъ.

Читая дѣлопроизводство Тайной Канцеляріи о Никитинѣ, можно думать, что начальникъ ея, Ушаковъ, заставляя художника работать для себя, тайкомъ оказывалъ ему покровительство и не приводилъ въ исполненіе всѣхъ суровыхъ приказаній относительно него. Однако этотъ доброжелатель не могъ ничего сдѣлать для спасенія несчастнаго, при явномъ предубѣжденіи противъ него Государыни и кабинетъ-министровъ, по крайней мѣрѣ Остермана, вредившаго русскимъ и видѣвшаго въ каждомъ, кто не хотѣлъ ему подчиняться, коварнаго врага себѣ. Въ его мнѣніи, И. Никитинъ представлялся самымъ опаснымъ человѣкомъ. Его обвинили, сочтя его молчаніе упорствомъ и утайкою задуманныхъ имъ плановъ.

Процессъ Рѣшилова и всѣхъ привлеченныхъ къ этому дѣлу окончился, какъ извѣстно, въ послѣднемъ мѣсяцѣ 1736 года. Братья Никитины, признанные государственными преступниками, были наказаны кнутомъ и отправлены въ ссылку, въ Сибирь. Домъ И. Никитина не былъ переданъ кому-либо другому очевидно лишь по благосклонности къ осужденному А. Ушакова.

Принцесса Анна Леопольдовна, низвергнувъ ненавистнаго Россіи Бирона, возвратила изъ Сибири многихъ, сосланныхъ туда Императрицею Анною и въ регентство Курляндскаго герцога. Въ числѣ лицъ, удостоившихся такого помилованія, одними изъ первыхъ оказались Никитины. Указъ Правительницы о представленіи ей дѣла о нихъ послѣдовалъ 29 декабря 1740 г., а 21 апрѣля 1841 г. Ушаковъ подалъ принцессѣ экстрактъ изъ этого дѣла. По прочтеніи его, Анна Лео-

польдовна въ тотъ же день повелѣла освободить обоихъ братьевъ и возвратить имъ имущество. Приказъ о томъ былъ немедленно посланъ въ Тобольскъ, но достигъ до этого города не прежде конца іюня. Такимъ образомъ, лѣтомъ, 1741 г., Никитины были освобождены изъ ссылки и отпущены, но должны были возвращаться въ Москву на свой собственный счетъ.

Однако изъ того обстоятельства, что братья-живописцы, посланные на подводахъ въ Тобольскъ, были оставлены тамъ на своемъ пропитаніи, а по освобожденіи имѣли средства для обратнаго путешествія въ Москву, слѣдуетъ заключать, что они не сидѣли и въ Сибири безъ работы. Къ сожалѣнію, никто до сихъ поръ не потрудился разыскать тамъ произведенія этихъ художниковъ, сохранявшіяся, вѣроятно, лучше, чѣмъ въ Великой Россіи, такъ какъ портретная живопись въ то время вообще была въ почетѣ у Сибирскихъ купцовъ отнюдь не меньше, если еще и не больше, чѣмъ въ Москвѣ въ началѣ XVIII столѣтія. Можно полагать, что знакомый съ пріемами письма Никитиныхъ нашелъ бы въ купеческихъ домахъ и церквахъ Тобольска немало портретовъ и образовъ, исполненныхъ этими художниками. Какъ знать, ужъ не копіи-ли съ написанной здѣсь И. Никитинымъ картины — тѣ изображенія Ермака, которыя до сихъ поръ продаются въ Сибири, вывозятся оттуда и слывутъ за подлинные портреты завоевателя Кучумова царства? Темноватый колоритъ, отличающійся преобладаніемъ красноватыхъ тоновъ, фантастичность изображеннаго наряда, смахивающаго на костюмы Іисуса Навина и Іефоая временъ Возрожденія, правильное наложеніе тѣней, — все это заставляетъ предполагать не восточное или московское, а западно-европейское письмо оригинала, отличающееся по характеру отъ нѣмецкой, и вообще отъ сѣверной живописи. Время, уже успѣвшее вывести на свѣтъ Божій изъ наслѣдія нашихъ предковъ многое, что оставалось неизвѣстнымъ даже нашимъ ближайшимъ предшественникамъ, быть можетъ, приведетъ и къ раскрытію трудовъ Петровскихъ пенсіонеровъ въ Сибири.

Высказывая свою твердую увѣренность въ томъ, позволимъ себѣ сдѣлать слѣдующія два указанія, могущія, по нашему мнѣнію, помочь отыскиванію работъ И. Никитина.

Вопервыхъ, изъ портретовъ, сохраняемыхъ въ Петровской галереѣ Императорскаго Эрмитажа, сверхъ портрета Петра I „въ усопшемъ видѣ“, мы считаемъ принадлежащими кисти этого художника изображенія: Макарова, Черкасова, Румянцева и подходящія къ нимъ по колориту (густые колера съ красноватыми глубокими тѣнями).

Вовторыхъ, мы признаемъ несомнѣнно принадлежавшимъ этому

живописцу, портретъ „Напольнаго гетмана“ (по нашему мнѣнію Полуботка, а не Мазепы, какъ назывался онъ до послѣдняго времени) въ Академіи Художествъ.

Присмотрѣвшись къ этимъ образцамъ, слѣдуетъ разыскивать другія произведенія И. Никитина. Нѣтъ сомнѣнія, отыщется ихъ довольно много, а по нимъ уже не трудно будетъ опредѣлить значеніе живописца.

И. Никитину не суждено было снова увидѣть родину: по свидѣтельству его брата, онъ умеръ на пути изъ ссылки, раньше осени 1741 года. Явясь въ Москву, въ концѣ того же года, Р. Никитинъ былъ немедленно введенъ во владѣніе какъ своимъ имуществомъ, такъ и наслѣдствомъ послѣ брата. Маменсъ уже не предъявлялъ своихъ претензій на домъ покойнаго, равно какъ и жена этого послѣдняго, монахиня Маргарита. По кончинѣ Императрицы Анны Іоанновны, она исчезла со сцены, но куда—намъ неизвѣстно.

Московскій дворъ И. Никитина, девять лѣтъ остававшійся запертымъ, ко времени возвращенія Р. Никитина изъ Сибири оказался въ самомъ неприглядномъ состояніи. Тогдашній начальникъ Москвы, С. А. Салтыковъ, доносилъ Правительницѣ, что, по сдѣланной капитанъ-поручикомъ Сырейщиковымъ описи, въ домѣ этомъ много стеколъ въ оконныхъ рамахъ выбито, что въ рамы проникаютъ сырость и холодъ, что не только самое строеніе пришло въ ветхость, но и ворота и калитки почти разрушились. Одна лишь людская изба была обитаема, и въ ней жилъ человѣкъ Никитина, въ присутствіи котораго и производилась опись дома и всѣхъ наличныхъ въ немъ пожитковъ. Человѣкъ этотъ былъ оставленъ, до прибытія Никитиныхъ, хранителемъ всего, что значилось въ описи.

Домъ былъ двухъ-этажный, каменный; окнами онъ выходилъ на Тверскую улицу и имѣлъ ворота во дворъ со стороны Ильинской улицы. Въ окнахъ были вставлены желѣзныя рѣшетки. Дубовая мебель съ рѣзьбою и всѣ принадлежности домашняго обихода были, по времени, болѣе чѣмъ хорошаго качества, почти роскошныя. Вообще домъ отличался обиліемъ всякаго домашняго скарба.

Изъ художественныхъ произведеній самого хозяина хранились тутъ двѣ картины, писанныя на полотнѣ и изображавшія „Распятіе Господне“—сюжетъ, за который И. Никитинъ, незадолго до своего ареста, принимался не разъ, подъ вліяніемъ удручавшей его тоски. Нѣмыми стражами опальнаго дома, во все время, пока онъ стоялъ опечатаннымъ, оставались на своихъ мѣстахъ наслѣдственные образа, писанные по золотому фону. Со стѣнъ были сняты только шпалеры, собственнаго

приготовленія Никитина, — живопись по холсту масляными красками. По описи, такихъ обоевъ значилось 12 кусковъ, двоякаго рода или формата, съ орнаментами зеленыхъ тоновъ, „по желтой землѣ, съ поталью". Одно окно было украшено живописью на стеклѣ въ свинцовыхъ рамахъ, открывалось внутрь и заставлялось за оконницу изъ бѣлыхъ стеколъ. Горница, гдѣ находилось это окно, вѣроятно служила Никитину мастерскою, потому что у входа въ нее помѣщался курантъ для растиранія красокъ: тогдашнему художнику приходилось самому заниматься этою операціею у себя, на дому. Рядомъ съ этою комнатою была молельня, или какъ тогда называли „крестовая палата". Здѣсь было тщательно написано на полотнѣ Распятіе (выс. 1 арш. 12 верш., шир. 1 арш. 3½ верш.), а по сторонамъ его — семь иконъ разной величины, въ томъ числѣ двѣ, исполненныя „не поиконописному". Одна изображала „Христа, сидящаго на престолѣ", а по сторонамъ его, за Богоматерью и Іоанномъ Предтечею, стоявшихъ въ рядъ другихъ святыхъ, очевидно тезоименитыхъ роднымъ художника. Другая картина была копія съ Рафаелевой „Madonna della sedia", издавна получившей у насъ названіе „Умиленіе". Поодаль отъ оконъ, у входа въ молельню, стояли работы Никитина—писанныя масляными красками портреты Петра I, Екатерины I, Анны Іоанновны (еще царевны, т. е. до избранія ея въ Императрицы), и двухъ лицъ, которыхъ составитель описи не могъ назвать. Онъ перенесъ и поставилъ туда же еще четырнадцать масляныхъ картинъ, снятыхъ съ подрамниковъ и свернутыхъ. Въ 1741 г. пять изъ этихъ картинъ были уже отчего-то испорчены; сюжетовъ ихъ составитель описи не указываетъ.

За крестовою палатою была спальня „новоманерная", съ кроватью и альковомъ на точеныхъ столбикахъ, съ холщевымъ подбоемъ; на него накладывалась красная камка съ подзоромъ, какъ въ эпоху Возрожденія. Передъ кроватью стояла колыбель, очень роскошно обдѣланная краснымъ сукномъ. Между четырьмя ея столбиками, украшенными золочеными яблоками, висѣла плетеная корзинка съ дѣтскою постелькою, а надъ корзиною спускался байберековой наметъ. Изъ спальни, со стороны, противоположной молельнѣ, дверь съ пестрою крашенною занавѣсью вела въ сосѣднюю горницу, гдѣ находились поставы съ хрустальною, оловянною, деревянною и фарфоровою посудою. Въ „крестовой" помѣщалась еще большая печь изъ росписныхъ изразцовъ, а за нею, въ сторону спальни, устроенъ былъ потайной гардеробъ съ принадлежностями, составлявшими въ то время новость на Руси. Къ молельнѣ прилегала съ другой стороны комната, гдѣ хозяинъ дома хранилъ свои драгоцѣнности. Тутъ, между прочимъ, находи-

лось собраніе монетъ, сберегались деньги, 100 руб., и лежало столовое серебро и платье, если судитъ по описи, роскошное.

Въ верхнемъ этажѣ помѣщались людская палата, съ сѣнями и передней. Въ нижнемъ этажѣ были три жилыя комнаты съ желѣзными дверьми и засовами у ставней. На дворѣ находились всѣ необходимыя хозяйственныя принадлежности. Вообще опись свидѣтельствуетъ, что И. Никитинъ жилъ такъ, какъ могли жить только образованные и достаточные люди того времени. Образованность проявляется между прочимъ въ обладаніи книгами. Библіотека Никитина, хранившаяся въ кладовой за молельнею, состояла впрочемъ исключительно изъ славянскихъ печатныхъ „Житій святыхъ" и „Молитвословъ", да четырехъ рукописныхъ книгъ, содержаніе которыхъ въ описи не означено. Сверхъ того, тутъ оказались девять большихъ гравюръ въ сверткѣ, нѣсколько нотныхъ тетрадей и значительное количество рукописей, не взятыхъ въ Тайную Канцелярію очевидно потому, что въ нихъ, по выраженію тогдашняго оффиціальнаго языка, „не было никакой причины", т. е. ничего сомнительнаго или компрометирующаго для хозяина дома. Эти рукописи, по всей вѣроятности, были ничто иное, какъ записки Никитина о разныхъ художественныхъ предметахъ. Счетовъ по заказамъ работъ и писемъ тутъ не могло находиться, потому что ихъ забрали-бы прежде, при веденіи процесса.

При всей подробности описи, она представляетъ однако много такого, что оставляетъ любопытство ея читателя неудовлетвореннымъ, безъ сомнѣнія вслѣдствіе того, что ея составитель не умѣлъ опредѣлить нѣкоторыя вещи, имъ еще не виданныя. Поэтому составить себѣ полное понятіе о наслѣдствѣ рано утраченнаго Россіею художника на основаніи этого единственнаго, дошедшаго до насъ, документа о его наслѣдствѣ — едва ли возможно. Тѣмъ не менѣе, по оказавшимся въ этой описи инструментамъ, бумагѣ, краскамъ и другимъ принадлежностямъ можно заключить, что И. Никитинъ, кромѣ живописи масляными красками, въ часы досуга занимался также акварелью и разгонялъ свою тоску игрою на скрипкѣ.

Вышеприведенныя, добытыя нами всякими путями свѣдѣнія объ этомъ художникѣ были бы не полны безъ указанія на приписываемыя ему работы изъ числа картинъ, хранящихся донынѣ въ разныхъ коллекціяхъ. Въ царствованіе Императрицы Елизаветы Петровны, при жизни Романа Никитина, еще можно было получить отъ него вѣрныя данныя относительно произведеній его брата. Этою возможностью до нѣкоторой степени и воспользовался любитель искуства гр. М. Ил. Воронцовъ.

Изъ собранія картинъ гр. Воронцова, по покупкѣ его канцлерскаго дома въ казну, поступили въ галерею Академіи Художествъ, при ея образованіи, исполненные И. Никитинымъ изображеніе Петра I „въ усопшемъ видѣ“ (какъ оно названо въ замѣткѣ выбиравшаго картины А. Ф. Кокоринова), и портретъ „Напольнаго гетмана Павла Леонтьевича Полуботка“, не утвержденнаго въ званіи Малороссійскаго гетмана, но не одинъ разъ исправлявшаго его должность. Почившаго Петра художникъ представилъ лежащимъ въ сорочкѣ, подъ бархатнымъ покровомъ, по предварительно сдѣланному этюду, который теперь виситъ въ Петровской галереѣ Императорскаго Эрмитажа противъ маски, снятой съ лица преобразователя Россіи послѣ его кончины. Этотъ этюдъ, къ сожалѣнію, былъ дописанъ потомъ реставраторомъ, увеличившимъ его форматъ и, разумѣется, не державшимся въ своихъ дописках и припискахъ характера Никитинской живописи.

Что касается до произведеній Романа Никитина, родившагося въ 1690 г., то они намъ извѣстны еще въ меньшемъ числѣ, чѣмъ работы его старшаго брата.

Въ Парижѣ былъ, по всей вѣроятности, не Иванъ Никитинъ, а Романъ, получившій первыя наставленія въ искуствѣ отъ своего брата. Оба они прожили во Флоренціи вмѣстѣ съ 1716 г. до отъѣзда Ивана съ Беклемишевымъ. Романъ возвратился въ Петербургъ не въ 1720 г., а позднѣе. Онъ никогда не выдвигался настолько своимъ талантомъ, какъ его братъ, которому и подчинялся вполнѣ. Вскорѣ по возвращеніи своемъ изъ чужихъ краевъ въ Россію, онъ былъ, согласно своему желанію, назначенъ на службу въ Москву, гдѣ участвовалъ въ украшеніи живописью тріумфальныхъ воротъ, воздвигнутыхъ по случаю заключенія Ништадтскаго мира, а потомъ имѣлъ немало работъ для церквей. Судя по исполненному имъ портрету баронессы Маріи (Вассы) Яковлевны Строгоновой (наход. въ галереѣ Императорской Академіи Художествъ), Р. Никитинъ писалъ пріятно, и вѣроятно ему, а не его брату, принадлежатъ существующіе портреты всего семейства Строгоновыхъ, нерѣдко посѣщавшихъ Москву, а въ бытность въ ней двора при Петрѣ Великомъ жившихъ тамъ и подолгу.

Несчастіе, въ которое вовлекло Ивана и Романа Никитиныхъ родство ихъ съ Рѣшиловымъ, обрушилось на младшаго изъ братьевъ нѣсколько позже, чѣмъ на старшаго. Послѣдняго Тайная Канцелярія арестовала въ бытность Императрицы Анны въ Москвѣ, тогда какъ первый привезенъ былъ изъ древней столицы въ Петербургъ въ 1732 г. по слѣдующему указу Императрицы, посланному къ Московскому главнокомандующему 8 августа того года:

„Семенъ Андреевичъ!

По полученіи сего нашего указа немедленно Романа Никитина взять подъ караулъ, и для того ѣхать вамъ самому къ нему на дворъ, а по взятьѣ его осмотрѣть въ домѣ его, Романа, и въ домѣ Ивана Никитина всякія письма, и что писемъ найдется, все запечатавъ, прислать и Романа, за крѣпкимъ карауломъ; а въ домъ ихъ поставить крѣпкій караулъ, и къ женѣ Романа Никитина никого допускать не велѣть".

Хотя у Романа не найдено ничего, что доказывало бы его виновность, однако онъ раздѣлилъ печальную участь своего брата: послѣ долгаго процесса былъ наказанъ кнутомъ и отправленъ въ Сибирь. За нимъ послѣдовала въ ссылку жена его, испытавъ предъ тѣмъ немало горя во время четырехлѣтняго ареста въ отсутствіи мужа.

По возвращеніи изъ ссылки въ Москву и вслѣдъ за полученіемъ наслѣдства послѣ брата, Романъ Никитинъ былъ взысканъ милостью Императрицы Елизаветы Петровны. Она повелѣла опредѣлить его, попрежнему, въ придворные живописцы съ приличнымъ жалованьемъ, и поручила ему написать мѣстные образа для новопостроенной церкви въ Московскомъ Златоустовскомъ монастырѣ. Во время исполненія этого заказа, онъ получилъ еще одну, по тому времени далеко не ничтожную милость: со двора, гдѣ онъ жилъ, приказано было свести военный постой „и впредь, доколѣ онъ иконную работу совершенно не окончаетъ, никакого постоя не ставить, дабы въ той работѣ помѣшательства и утѣсненія ему не было".

Повидимому, работами подобнаго рода Р. Никитинъ, живя въ Москвѣ, продолжалъ заниматься до самой своей смерти. Должно полагать, что онъ умеръ въ концѣ 1753, или въ началѣ 1754 г., такъ какъ въ исповѣдныхъ книгахъ прихода Ильи пророка въ великомъ посту въ 1754 и въ слѣдующемъ гг. уже не значатся ни онъ, ни жена его, Маріамна Петровна. По дому же Никитиныхъ, шестому въ приходскомъ спискѣ, въ 1745 г. значились: 1) Романъ Никитинъ, живописецъ (54 лѣтъ) 2) жена его, годомъ моложе 3) сынъ ихъ, Петръ Романовъ 19 лѣтъ 4) племянница Романова, дѣвица Марѳа Самойлова, 18 лѣтъ, 5) зять Романа сержантъ гренадерской роты лейбъ-гвардіи Семеновскаго полка Сергѣй Елисѣевъ Проневскій, 32 лѣтъ, 6) жена его, Прасковья Максимовна, 28 лѣтъ и еще пятеро слугъ Р. Никитина. Въ 1755 году, отца, матери и другихъ родственниковъ Петра Романовича исповѣдная роспись по этому дому уже не упоминаетъ. Петръ Никитинъ, тогда уже помощникъ архитектора, въ чинѣ капитана, былъ женатъ на Пелагеѣ Сергѣевнѣ (24 лѣтъ), и у нихъ уже трое дѣтей: Сергѣй—пяти лѣтъ, Екатерина—четырехъ и Наталья—одного года. Отсюда мы можемъ безо

шибочно заключить, что потомство страдальца, одного изъ первыхъ Петровскихъ живописцевъ-пенсіонеровъ, въ XVIII столѣтіи продолжалось.

Родъ враговъ И. Никитина т. е. родныхъ жены его, Маменса и Юшковыхъ, повидимому, также не угасъ. Сынъ Ивана Ѳедоровича Маменса, Петръ, воспитывался въ Кадетскомъ Корпусѣ, и былъ выпущенъ въ офицеры при Елизаветѣ, когда самъ И. Маменсъ былъ сдѣланъ членомъ сперва Ревизіонъ-Коллегіи, а потомъ Сибирскаго Приказа.

Изложивъ все, что только извѣстно намъ въ точности о Никитиныхъ по несомнѣннымъ свидѣтельствамъ, мы заслужили бы справедливый упрекъ подъ часъ и очень придирчивыхъ къ намъ критиковъ, если-бы умолчали о неточныхъ разсказахъ, уже давно явившихся въ печати и пріурочиваемыхъ къ Никитинымъ.

Такихъ разсказовъ собственно два, но одинъ изъ нихъ, чисто фантастическій, сдѣлался предметомъ многихъ варіяцій. Мы разумѣемъ анекдотъ объ аукціонѣ картинъ, будто-бы привезенныхъ Никитинымъ изъ Италіи при возвращеніи его оттуда.

Этотъ разсказъ помѣщенъ вторымъ въ числѣ мнимыхъ анекдотовъ Балакирева и, очевидно, сочиненъ въ тридцатыхъ годахъ нынѣшняго столѣтія, послѣ изданія Кс. Полевымъ перепечатки „Дѣяній Петра Великаго“ Голикова. Въ XV томѣ „Дѣяній“, Голиковъ разсказываетъ, со ссылкою на родственниковъ Никитина, какъ Петръ I поздравилъ живописца, посѣтивъ его въ день Пасхи, въ ночь на которую художникъ будто-бы пріѣхалъ въ Петербургъ.

Подобное приключеніе могло случиться только въ 1720 году. Но есть указаніе на то, что Никитинъ везъ посланныя съ нимъ письма Беклемишева еще въ концѣ апрѣля 1720 года; слѣдовательно, ко дню Пасхи, художникъ не могъ прибыть въ Петербургъ.

При разсказѣ объ этомъ случаѣ, въ Голиковскомъ анекдотѣ сообщается, что при посѣщеніи Государемъ Никитина, обрадованный художникъ „хотѣлъ было Его Величеству показать новыя свои картины, которыя писалъ онъ въ Италіи и которыя были завернуты, обвязаны рогожами, и лежали на полу; но Монархъ, остановя его, сказалъ: „Оставь ихъ въ сихъ дѣдовскихъ нашихъ коврахъ; тебѣ должно отъ дороги успокоиться, и я послѣ разсмотрю ихъ съ тобою“. Во время же обѣда Государь послалъ ему со своего стола нѣсколько блюдъ кушанья и нѣсколько бутылокъ разныхъ напитковъ. „Какое ободреніе!“ — восклицаетъ при этомъ авторъ „Дѣяній“, и мы готовы были-бы повторить это

восклицаніе, если-бы насъ не останавливало то соображеніе, что И. Никитину никакъ нельзя было явиться въ Петербургъ въ ночь на Пасху.

Голиковъ, къ своему *изрядному* сочиненію, прибавилъ, по обычаю, нѣсколько нравственныхъ цитатъ, во вкусѣ бывшихъ въ ходу у вельможъ временъ Екатерины II, которыя однако не совсѣмъ вяжутся съ лаконизмомъ изреченій Петра I.

На этой, для насъ завѣдомо-фальшивой основѣ, писатель 1830-хъ годовъ построилъ новую повѣсть, которою довершается обрѣтенный его предшественникомъ разсказъ о картинахъ, привезенныхъ изъ Италіи. Авторъ анекдотовъ, прибавленныхъ Александромъ Васильевымъ къ переводнымъ съ нѣмецкаго, изд. въ 1780 году, и превратившимся у Полеваго въ оригинальные, Балакиревскіе, счелъ совершенно умѣстнымъ устроить аукціонъ картинамъ, привезеннымъ въ Петербургъ Никитинымъ. Это было для любителей разсказовъ о старинѣ, охотно все принимавшихъ за чистую монету, очевидно, по вкусу, и благодаря вставкѣ имени Балакирева прибавляло новую остроту къ выходкамъ мнимаго шута, будто-бы пожалованнаго отъ Петра Великаго въ аукціонисты картинъ Никитина и за находчивость еще похваленнаго. Въ нашихъ глазахъ, на оборотъ, ссылка на Петра I и на его похвалу Балакирева не прибавляетъ ни іоты вѣроятности дѣйствію пожалованнаго въ шуты Петра I камеръ-лакея Екатерины I, послѣ процесса Монса уже очень хорошо извѣстнаго, кѣмъ онъ былъ и что дѣлалъ.

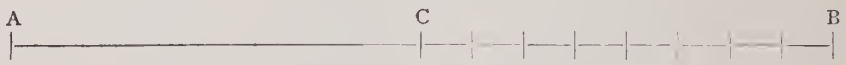
Поэтому, подвергая сомнѣнію самую сущность анекдота и участіе въ немъ Балакирева, какъ царскаго шута, позволимъ себѣ замѣтить еще, что авторъ этого разсказа, сочинивъ его, выказалъ слишкомъ большую наивность и опрометчивость, по премудрому изреченію „ужь врать — такъ врать!“ Напримѣръ, цѣны, набитыя на мнимомъ аукціонѣ, онъ взялъ современныя, едва возможныя у насъ даже при Николаѣ I, а не только при Петрѣ I. По невѣдѣнію тогдашней стоимости предметовъ и дороговизны денегъ, онъ такъ щедро и сыплетъ за картины Никитина тысячи да сотни. По его словамъ, самъ царь будто-бы заплатилъ триста рублей за четвертую изъ пяти продававшихся копій съ великихъ мастеровъ, а за послѣднюю, пятую, Балакиревъ-аукціонистъ крикнулъ вдругъ 2500 рублей, подрядчикъ же Крюковъ—3000 руб., и картина осталась за Крюковымъ. Фамилія этого подрядчика, рывшаго при Петрѣ I каналъ, названный Государемъ по имени рывшаго Крюковымъ, дѣйствительно извѣстна. Но Петръ Великій далъ каналу означенное названіе въ награду за усердіе Крюкова, а никакъ не за покупку имъ за 3000 руб. картины Никитина. Отсюда читатель можетъ заключить, имѣетъ-ли какое-либо

ности одной и той-же величины, даетъ въ обоихъ случаяхъ одинаковыя изображенія въ нашемъ глазѣ. Между тѣмъ, когда она близъ горизонта, дискъ ея кажется имѣющимъ болѣе значительный діаметръ, чѣмъ тогда, когда она близка къ зениту. Въ первомъ случаѣ, между нами и луною находится немало предметовъ: поля, рощи, горы, зданія; значительность ихъ разстоянія и величина ихъ намъ хорошо извѣстны, а луна оказывается дальше всего этого и все-таки большою, вслѣдствіе чего въ умѣ нашемъ является представленіе о ней, какъ о дискѣ очень крупнаго размѣра. Во второмъ случаѣ, между нами и луною нѣтъ никакихъ предметовъ для сравненія, и потому мы представляемъ ее себѣ далеко не столь большою. Такимъ-же образомъ объясняется, почему колокольня, виднѣющаяся чрезъ ровное и пустое поле или за гладкою поверхностью озера, кажется больше и выше, чѣмъ тогда, когда мы смотримъ на нее на такомъ-же разстояніи чрезъ неровную мѣстность, усѣянную деревьями или строеніемъ.

Можно было-бы указать на множество примѣровъ подобныхъ, несогласныхъ съ реальнымъ міромъ впечатлѣній, относящихся не только къ формамъ предметовъ, но и къ ихъ краскамъ и движенію, и несовсѣмъ точно называемыхъ *оптическими обманами*. Мы останавливаемъ вниманіе читателей лишь на нѣкоторыхъ изъ ихъ числа — на такихъ, которыя имѣютъ значеніе особенно для начертательныхъ искуствъ.

Пусть дана намъ линія AB (Фиг. 1), раздѣленная въ точкѣ C на двѣ математически равныя части.

Фиг. 1.



Обѣ онѣ, конечно, представляются намъ равными. Но коль-скоро одну изъ этихъ половинъ, напр. CB, мы раздѣлимъ чертами на нѣсколько, наприм. на восемь, равныхъ частей, она покажется намъ длиннѣе другой половины AC, не подвергшейся дѣленію. Это можетъ быть объяснено тѣмъ, что взоръ пробѣгаетъ пространство AC однимъ непрерывнымъ горизонтальнымъ движеніемъ, тогда какъ ему, для перехода отъ C до B, надо сдѣлать восемь остановокъ: умъ, измѣряя, такъ сказать, пройденный путь употребленнымъ для того усиліемъ, придаетъ пространству CB большую длину, чѣмъ пространству AB.

Иллюзія этого рода усиливается, когда сравниваемыя величины имѣютъ различныя направленія. Если изъ двухъ равныхъ сторонъ пря-

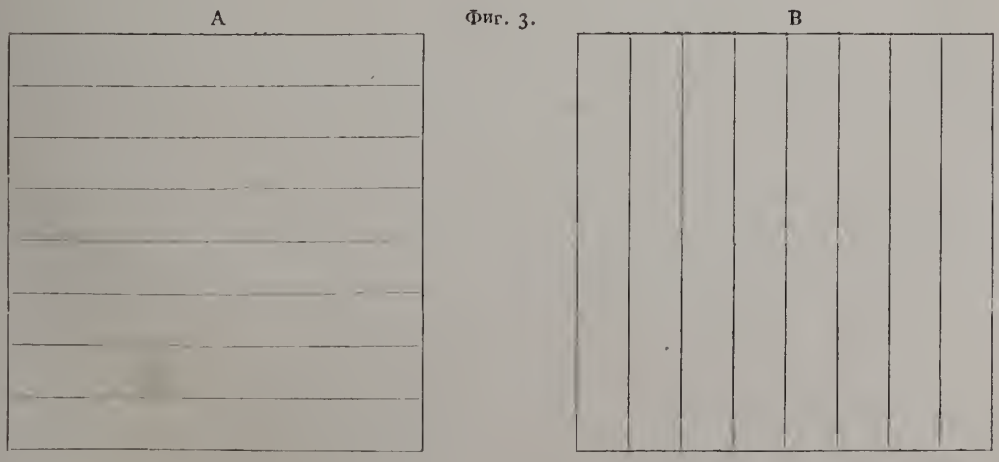
маго угла *ABC* (фиг. 2), одна, *AB* не имѣетъ подраздѣленій, а другая раздѣлена на части, то вторая представляется нашему воображенію

Фиг. 2.

болѣе длинною, чѣмъ первая.

Возьмемъ еще два квадрата *A* и *B* (фиг. 3), совершенно равные и

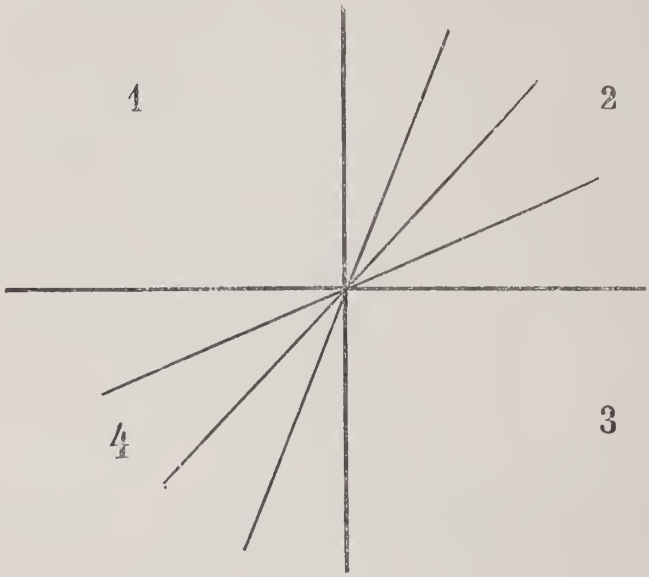
Фиг. 3.



правильные; одинъ изъ нихъ разобьемъ на нѣсколько полосъ въ горизонтальномъ направленіи, а другой—на столько же полосъ вертикальныхъ. Оба они перестанутъ тогда казаться вѣрными квадратами, а именно квадратъ *A* представится увеличеннымъ вверхъ, а квадратъ *B* расширеннымъ, и слѣдовательно *A* будетъ казаться выше *B*.

То же самое должно сказать и относительно угловъ (фиг. 4). Углы 1, 2, 3 и 4 суть прямые и слѣдовательно равные между собою; но углы 2 и 4 раздѣлены на части, а потому кажутся больше, чѣмъ остальные два.

Фиг. 4.



Въ подобныя заблужденія зрѣніе впадаетъ только до тѣхъ поръ, пока подраздѣленія линій, угловъ и фигуръ не особенно многочисленны, т. е. пока умъ можетъ ясно распознавать ихъ; при огромномъ же, а тѣмъ болѣе при безконечномъ числѣ подраздѣленій,—иллюзія исчезаетъ; заштрихованныя до черноты линіи, квадраты и углы кажутся такими же, какъ и незаштрихованныя.

Замѣчательно, что изложенныя явленія становятся сильнѣе въ томъ случаѣ, если мы смотримъ лишь однимъ глазомъ.

Все сказанное нами сводится къ слѣдующему: всякій разъ, когда линія или фигура содержитъ въ себѣ нѣкоторое число подраздѣленій, могущихъ быть сравниваемыми между собою, размѣръ этой линіи или фигуры въ сторону подраздѣленій представляется нашему воображенію превышающимъ свою реальную величину.

Въ области искуства, это правило прилагается къ практикѣ, хотя и безсознательно со стороны художниковъ. Такъ, въ архитектурѣ дознано, что фасадъ зданія, представляющій взору разнообразные, нѣсколько разъ повторяющіеся мотивы, кажется болѣе обширнымъ, чѣмъ совсѣмъ гладкій фасадъ. Окна, устроенныя въ стѣнѣ, придаютъ

ей болѣе значительную величину, чѣмъ та, какую она имѣла бы на видъ, не будучи снабжена окнами. Равнымъ образомъ стѣна, разбитая на нѣсколько горизонтальныхъ полосъ, въ видѣ фризовъ или уложенныхъ рядами камней, кажется выше стѣны съ вертикальными подраздѣленіями, въ видѣ фальшивыхъ пилястръ или колоннъ. Глава Исакіевскаго собора, разбитая теперь на части ребрами въ вертикальномъ направленіи, представлялась бы тоньше и выше, если бы подобныя ребра шли на ней не такъ, а параллельными горизонтальными кольцами.

Спрашивается: выгодно ли, или нѣтъ, чтобы подраздѣленія линіи или фигуры были строго равны, совершенно тождественны между собою? Надо полагать, что невыгодно, и именно по слѣдующей причинѣ. Обращаясь къ чему-либо, зрѣніе имѣетъ свойство оставлять безъ вниманія тѣ элементы, которые не безусловно необходимы для того, чтобы получилось представленіе о предметѣ. Если глазъ, такъ или иначе, убѣжденъ въ равности подраздѣленій, трудно заставить его пробѣгать ихъ одинъ за другимъ и вести имъ счисленіе. При подобной операціи онъ непремѣнно смѣшается и потеряетъ счетъ. Напротивъ того, когда подраздѣленія не равны и не сходны между собою, ихъ разнообразіе доставляетъ новыя точки опоры, облегчающія работу ума. Для примѣра, возьмемъ девять точекъ, расположенныхъ на прямой линіи въ равныхъ разстояніяхъ одна отъ другой:

• • • • • • • • •

Глазу гораздо труднѣе сосчитать ихъ теперь, чѣмъ въ томъ случаѣ, когда онѣ разбиты на три группы, по три вмѣстѣ:

• • • • • • • • •

или на три неравныя группы, въ четыре, три и двѣ точки:

• • • • • • • • •

Этимъ, между прочимъ, объясняется, почему систематически-неполная симметрія въ готическихъ зданіяхъ производитъ болѣе гран-

діозное впечатлѣніе, чѣмъ симметрія математически-строгая. Въ первомъ случаѣ, взоръ встрѣчаетъ больше интереса, болѣе ясно и полно схватываетъ мѣру, чѣмъ во второмъ случаѣ.

Вышеприведенныя соображенія находятъ себѣ примѣненіе преимущественно въ архитектурѣ. Однако и въ отношеніи скульптуры, а особенно живописи, они представляютъ также немаловажное значеніе. Художники должны были бы не упускать ихъ изъ виду при сочиненіи своихъ статуй, барельефовъ и картинъ. Господствующее направленіе линій имѣетъ большую важность для размѣровъ и формы живописныхъ работъ, а разнообразное и внятное распредѣленіе отдѣльныхъ группъ и эпизодовъ можетъ усилить эффектъ и вразумительность композиціи.

Наконецъ, если дозволено коснуться самыхъ принциповъ эстетики, то спросимъ: не въ этихъ ли физіологическихъ свойствахъ неравныхъ и несхожихъ между собою подраздѣленій заключается вся суть аксіомы, которою, по нашему мнѣнію, столь злоупотребляли философы искуства? Мы разумѣемъ знаменитый законъ *разнообразія въ единствѣ*, служащій фундаментомъ для большинства ходячихъ теорій изящнаго. Что касается до насъ, то мы того мнѣнія, что соединеніе этихъ двухъ противоположныхъ элементовъ отнюдь не составляетъ отличительнаго свойства красоты, и именно по той простой причинѣ, что разнообразіе и единство встрѣчаются бокъ-о-бокъ во всѣхъ извѣстныхъ намъ существахъ, какъ прекрасныхъ, такъ и безобразныхъ—въ жабѣ и ласточкѣ, въ свиньѣ и сернѣ, въ обезьянѣ и человѣкѣ. Напротивъ того, мы полагаемъ, что различіе соотвѣтственныхъ частей—могущественное и постоянное средство, позволяющее уму оріентироваться и болѣе точнымъ образомъ судить о размѣрахъ и формахъ предметовъ, представляющихся нашимъ глазамъ.

Обратимся теперь къ краскамъ и ихъ отношеніямъ.

То, что принято называть моделировкою, т. е. распредѣленіе свѣта и тѣней, доставляетъ зрѣнію совокупность неоцѣнимыхъ точекъ опоры и облегчаетъ для него постиженіе формъ. Но, въ этомъ отношеніи, три главныя начертательныя искуства, архитектура, скульптура и живопись, находясь въ весьма различныхъ условіяхъ, должны быть разсматриваемы каждое порознь.

Въ архитектурѣ, художникъ не властенъ надъ освѣщеніемъ, измѣняющимся съ часомъ дня, съ положеніемъ солнца, съ состояніемъ неба. Всякій не разъ наблюдалъ, что въ пасмурное время самый красивый памятникъ зодчества утрачиваетъ большую часть своей привлекательности. Разсѣянный свѣтъ, идущій отъ облаковъ, почти совершенно

сглаживаетъ различіе между свѣтлыми и тѣневыми мѣстами сооруженія и чрезъ то лишаетъ глазъ важнаго пособія для постиженія формъ. Вліяніе такого освѣщенія особенно неблагопріятно для зданій, представляющихъ значительные выступы и углубленія. Тою же причиною объясняется извѣстный фактъ, что новыя зданія много выигрываютъ, чернѣя отъ времени.

„Подъ пасмурнымъ небомъ, говоритъ Брюке въ своихъ «Научныхъ основаніяхъ изящныхъ искуствъ», каріатиды и другія декоративныя фигуры зданія имѣютъ, въ особенности когда онѣ новы, довольно жалкій видъ, потому что свѣтъ, падая на нихъ со всѣхъ сторонъ почти въ одинаковомъ количествѣ, скрадываетъ тѣни и уничтожаетъ эффектъ. Напротивъ того, когда пыль и копоть успѣли лечь въ углубленія, а дождь сохранилъ въ чистотѣ выступающія части и свободныя пространства въ фигурахъ, ихъ линіи и формы выказываются гораздо опредѣленнѣе, даже на большомъ разстояніи.

Въ виду этой неопровержимой истины, архитекторъ, работая для туманнаго и дождливаго климата, долженъ распоряжаться иначе, чѣмъ художникъ, строющій въ южной странѣ, гдѣ сіяніе солнца—обычное, а не исключительное явленіе.

Свойство и цвѣтъ матеріала, употребляемаго для постройки, имѣетъ, въ разсматриваемомъ отношеніи, весьма важное значеніе. Тѣни на бѣлой, гладкой и свѣто-цвѣтной поверхности кажутся слабѣе; поверхность темная и матовая убиваетъ свѣта̀. Это объясняетъ и оправдываетъ употребленіе въ зодчествѣ разноцвѣтныхъ веществъ. Въ сухомъ климатѣ, въ странахъ, гдѣ солнце блещетъ почти постоянно, гдѣ тѣни и свѣта̀ очень опредѣленны, художникъ можетъ, помощью матеріаловъ различнаго цвѣта, ослаблять рѣзкости и достигать гармоніи, которая при разсѣянномъ освѣщеніи получалась-бы сама собою. Наоборотъ, въ туманномъ климатѣ, свѣтлые и темные тона матеріала замѣняютъ—хорошо или худо, даже скорѣе худо, чѣмъ хорошо — тѣни, производимыя выступами и углубленіями сооруженія.

Тѣ-же самыя соображенія относятся и до скульптуры, когда дѣло идетъ о статуяхъ, назначенныхъ для открытаго воздуха. Но полихромія и употребленіе разноцвѣтныхъ матеріаловъ въ этой области сопряжены съ нѣкоторыми вопросами, заслуживающими разсмотрѣнія.

Выше было замѣчено, что темный или свѣтлый цвѣтъ вещества, умѣряя свѣта̀ и тѣни въ природѣ, до нѣкоторой степени уменьшаетъ опредѣленность и увѣренность зрѣнія. Приэтомъ художественный эффектъ, конечно, ослабѣваетъ. Чтобы убѣдиться въ томъ, достаточно бросить взглядъ на точное воспроизведеніе въ мраморѣ или терра-

коттѣ напр. бронзовой статуи. Формы воспроизведенія, хотя и тождественныя съ формами оригинала, кажутся вслѣдствіе именно этой тождественности, менѣе энергическими, менѣе внятными. Напротивъ того, воспроизведенные въ бронзѣ или въ черномъ мраморѣ терракотта и бисквитъ оказываются вообще болѣе жесткими, менѣе граціозными, въ сравненіи съ подлинникомъ. Подобное явленіе наблюдается и въ артистическихъ ювелирныхъ издѣліяхъ изъ серебра и изъ золота: блескъ металла, даже при матовости его поверхности, ослабляетъ артистическую экспрессивность произведенія. [1]) Что касается до издѣлій изъ полированнаго серебра или золота, то искуство не имѣетъ съ ними ничего общаго, такъ какъ они совсѣмъ не даютъ тѣней.

Изъ сказаннаго нами слѣдуетъ, что художникъ, задумывая свое произведеніе, прежде всего долженъ брать въ разсчетъ, изъ какого матеріала оно будетъ сдѣлано, и сообразно этому матеріалу установлять для себя тотъ или другой характеръ лѣпки, опредѣлять относительную роль, какая должна быть дана въ произведеніи выступающимъ и углубленнымъ частямъ. При подобномъ требованіи, исполненіе статуи изъ нѣсколькихъ, разноцвѣтныхъ матеріаловъ, такъ, чтобы она производила цѣльное и полное впечатлѣніе, представляетъ чрезвычайную трудность. Спрашивается даже, стоитъ ли браться за такую работу? Полагаемъ, что не стоитъ. Напрасно думаютъ иные, что полихромія, передавая естественные цвѣта и оттѣнки, сообщаетъ скульптурнымъ произведеніямъ болѣе близкое сходство съ натурою, болѣе жизненный видъ, чѣмъ въ томъ случаѣ, когда произведенія одноцвѣтны. Если бы это было такъ, то восковая фигура превосходила бы всякую статую. Между тѣмъ она производитъ лишь непріятное, антихудожественное впечатлѣніе. Въ ней, встрѣчая краски живаго существа, зритель не находитъ главнаго признака жизни, движенія, и потому испытываетъ отталкивающее ощущеніе. Предъ нимъ—мужчина или женщина, съ натуральнымъ цвѣтомъ лица, съ блестящими глазами, съ алыми губами, но скованные неподвижностью смерти и въ добавокъ лишенные того печальнаго величія, которое она придаетъ своимъ жертвамъ. Абсолютный покой обыкновенной статуи не причиняетъ намъ тяжелаго чувства по самому отсутствію въ ней подобной близости къ природѣ.

Въ противоположность скульптурѣ, для живописи краски имѣютъ

---

[1]) Въ виду возраженій, которыя могутъ быть сдѣланы намъ по этому поводу, считаемъ необходимымъ оговориться: мы не утверждаемъ, что талантливый художникъ, исполняя орнаментъ или группу изъ серебра или золота, не въ состояніи добиться сильной экспрессіи, но полагаемъ, что для этого онъ долженъ прибѣгать къ болѣе рѣзкой и опредѣленной моделировкѣ, дабы ею уравновѣсить ослабляющее дѣйствіе рефлексовъ.

существенное значеніе, играютъ въ ней весьма важную роль, хотя и не совсѣмъ ту, которую можно было бы приписать имъ на первый взглядъ. Казалось бы, что цѣль красокъ въ картинѣ самостоятельна и заключается лишь въ томъ, чтобы доставлять зрителю пріятное ощущеніе, ласкать его взоръ исключительно разнообразіемъ своихъ сочетаній и переливовъ. Многіе художники, дѣйствительно, смотрятъ на эту задачу, какъ на конечную цѣль своихъ стремленій и, исполняя картину, думаютъ, что ими будетъ сдѣлано все нужное, когда удастся возбудить подобное ощущеніе—ощущеніе низшаго порядка, подобное тому, какое букетъ цвѣтовъ доставляетъ обонянію, или вкусно приготовленное кушанье—языку.

Но великіе живописцы и—смѣемъ сказать—великіе колористы въ особенности задаются болѣе возвышеннымъ, болѣе глубокимъ стремленіемъ, чѣмъ эта стряпня пятенъ, тоновъ и оттѣнковъ. Они видятъ въ послѣднихъ лишь средство, а не цѣль. Ихъ цѣль — помощью красокъ уяснять и дополнять въ картинѣ формы предметовъ, не имѣющія надлежащей рельефности вслѣдствіе того, что перспектива представляетъ ихъ на полотнѣ какъ-бы видимыми лишь однимъ глазомъ.

По этому поводу можно привести очень цѣнное замѣчаніе Ліонарда да-Винчи, изъ его „Трактата о живописи". При помощи одной линейной перспективы, говоритъ онъ, глазъ, не двигаясь, никогда не можетъ составить себѣ понятія о разстояніи одного предмета отъ другаго; въ этомъ ему должна помогать перспектива красокъ [1]).

Разсмотримъ, въ чемъ заключается эта помощь, какимъ образомъ краски содѣйствуютъ внятности рисунка, такъ сказать, *одушевляютъ* его.

Въ этомъ вопросѣ, прежде всего слѣдуетъ указать на дѣйствіе отраженій. Они въ значительной степени дополняютъ данныя рисунка и окончательно опредѣляютъ относительное положеніе предметовъ. Представимъ себѣ голубую подушку, положенную на красный коверъ. Ея низъ и бока будутъ получать отъ ковра красные лучи свѣта, и въ свою очередь, бросать на коверъ лучи голубые. По размѣру пространства, на которомъ происходитъ это смѣшеніе двухъ цвѣтовъ, умъ нашъ судитъ о томъ, какъ высоко выдается подушка надъ ковромъ. Подобную роль могутъ играть и другія явленія. Для примѣра, возьмемъ два листа бумаги, красной и голубой,—такіе, чтобы тонъ того и другаго были одинаковы при освѣщеніи средней силы. На солнцѣ, красный листъ будетъ казаться свѣтлѣе голубаго, а въ сумерки, наоборотъ,

---

[1]) L'occhio non avrà mai per la prospettiva lineale, senza suo moto, cognizione della distanza, che ha fra l'obietto ed un altra cosa, se non mediante la prospettiva dai colori.

голубой свѣтлѣе краснаго. Другими словами, глазъ впечатлительнѣе для краснаго цвѣта при яркомъ освѣщеніи, для голубаго же—при слабомъ свѣтѣ.

Предположимъ теперь, что живописцу надо изобразить мозаичный полъ, составленный изъ чередующихся квадратовъ краснаго и голубаго цвѣта. По близости оконъ, въ томъ мѣстѣ, гдѣ въ картинѣ освѣщеніе сильнѣе, онъ долженъ взять для красныхъ квадратовъ краску болѣе интенсивнаго тона, чѣмъ въ частяхъ пола слабже освѣщенныхъ. Для голубыхъ же квадратовъ, онъ долженъ поступать обратнымъ образомъ. Такою взаимною противоположностью тоновъ краснаго и голубаго цвѣтовъ художникъ придастъ бо̀льшую рельефность линейной перспективѣ. Если же онъ напишетъ квадраты въ одномъ тонѣ, то полъ будетъ казаться не уходящимъ вдаль, а стоящимъ отвѣсною стѣною.

Наконецъ, для достиженія рельефа, художнику необходимо обращать свое вниманіе на *контрастъ* красокъ. Что разумѣется подъ словомъ контрастъ, каждому извѣстно, по крайней мѣрѣ въ общихъ чертахъ. Два различные цвѣта, находясь рядомъ, сообщаютъ одинъ другому бо̀льшую силу и свѣжесть, коль-скоро они суть цвѣта взаимно дополнительные [1]). Въ противномъ случаѣ они ослабляютъ и заглушаютъ другъ друга. Отсюда—необходимо подбирать цвѣта въ извѣстной гаммѣ. Но разумное пользованіе контрастами представляетъ въ живописи такую трудность, которая вообще незнакома художникамъ, и если разрѣшалась знаменитыми колористами, то инстинктивно.

На самомъ дѣлѣ, контрастъ — явленіе чисто субъективное, не существующее въ самой природѣ, но происходящее въ нервной системѣ зрителя. Въ настоящее время, съ большою вѣроятностью предполагаютъ, что свѣтовые лучи, различная скорость которыхъ производитъ впечатлѣніе различныхъ цвѣтовъ, воспринимаются въ глазѣ каждый своими особыми нервами. Но всѣмъ нервамъ вообще свойственно, когда они работали, быстро притупляться, терять свою возбудительность. Иголка уперта въ вашу кожу, но чрезъ нѣсколько секундъ вы перестаете чувствовать ея прикосновеніе. Опустите руку въ холодную

---

[1]) Напомнимъ, что дополнительными свѣтовыми лучами называются два цвѣтныхъ луча, которые, соединяясь въ глазѣ, производятъ впечатлѣніе бѣлаго цвѣта. Изъ цвѣтовъ хроматическаго спектра, *красный* служитъ дополнительнымъ къ *зеленовато-голубому*, *оранжевый* — къ *синеватому*, *желтый*—къ *синему* (индиго), *зеленовато-желтый*—къ *лиловому*.

Зеленый цвѣтъ спектра не имѣетъ простаго дополнительнаго, и производитъ бѣлый цвѣтъ своимъ соединеніемъ съ *пурпурнымъ*, уже составнымъ цвѣтомъ.

Чтобы найдти дополнительный цвѣтъ къ данному цвѣту, надо долго смотрѣть на послѣдній и потомъ вдругъ обратить взоръ на бѣлую бумагу. Искомый цвѣтъ явится на ней въ видѣ пятна.

или теплую воду — и ощущеніе холода или тепла вскорѣ дѣлается едва замѣтнымъ. Допустимъ теперь, что вашъ глазъ въ продолженіе нѣсколькихъ минутъ пристально смотрѣлъ на лежащіе рядомъ куски красной и зеленой бумаги. Нервы глаза, чувствительные къ красному цвѣту, не замедлятъ утомиться, возбудительность ихъ уменьшится, и красный кусокъ станетъ казаться вамъ не такимъ яркимъ, какъ въ началѣ. Если въ этотъ моментъ вы перенесете взоръ на зеленую бумагу, то чувствительные къ зеленымъ лучамъ нервы, до тѣхъ поръ не работавшіе, приходятъ въ быстрое колебаніе, и зеленый цвѣтъ покажется вамъ болѣе яркимъ, чѣмъ красный. Но это — только ваше, личное впечатлѣніе: оно не существуетъ для человѣка, находившагося подлѣ васъ, но не смотрѣвшаго на красную бумагу столько времени, сколько смотрѣли вы.

Повидимому, живописцу не слѣдовало бы смущаться подобнымъ совершенно внутреннимъ явленіемъ; онъ можетъ, казалось бы, ограничиваться передачей полотну тѣхъ колеровъ, какіе онъ наблюдаетъ въ дѣйствительности, и предоставлять контрастамъ являться въ картинѣ самимъ собою, также, какъ они являются въ природѣ.

Но это для него невозможно, вслѣдствіе того, что всѣ колера, какими только ни располагаетъ живопись, несравненно менѣе ярки, чѣмъ колера предметовъ въ дѣйствительности. Положимъ, что художнику надо написать пейзажъ при солнечномъ свѣтѣ. Если онъ пристально смотритъ на пейзажъ въ натурѣ, то нервныя фибры его глазъ вскорѣ такъ утомляются, что въ нихъ начинаютъ происходить явленія, подобныя только-что описаннымъ. Красный, желтый и зеленый цвѣта кажутся болѣе яркими, а голубой, синій и лиловый становятся слабы, почти пропадаютъ. Что касается до самаго солнца, то мы не въ силахъ выносить его блескъ, и лучи свѣта, идущіе отъ него прямо въ нашъ глазъ, тотчасъ же производятъ множество такъ-называемыхъ случайныхъ изображеній—красныхъ, зеленыхъ, пурпуровыхъ.

Совсѣмъ не то въ картинѣ. Будучи положена рядомъ съ бѣлою, озаренною солнцемъ поверхностью, самая бѣлая краска, какая только возможна въ живописи, кажется грязновато-сѣрою, темною. Ея цвѣтъ не дѣйствуетъ на нашъ глазъ ослѣпительно и только въ ничтожной степени производитъ то утомленіе зрительныхъ нервовъ, отъ котораго зависятъ явленія контраста.

Вслѣдствіе этого художнику приходится изображать самые контрасты, и давать предметамъ въ картинѣ не тѣ цвѣта, которые они отражаютъ въ дѣйствительности, а тѣ, какіе они имѣли бы для утомленнаго глаза. Ему надо брать красный, желтый и зеленый цвѣта болѣе

яркими, и умѣрять яркость голубаго, синяго и фіолетоваго цвѣтовъ. Изображая лунное освѣщеніе, живописецъ долженъ поступать прямо противоположнымъ образомъ: всѣ голубоватые и синеватые тона должны преобладать въ картинѣ, всѣ же красные и желтые—быть едва замѣтны.

Изложенныя соображенія представляютъ нѣкоторый интересъ по отношенію къ современному стремленію художниковъ схватывать тона и краски предметовъ освѣщенныхъ отовсюду,—стремленію такъ-называемой школы живописцевъ *открытаго воздуха*. Представители этой школы, повидимому, забываютъ, что съ увеличеніемъ яркости свѣта, всѣ простые цвѣта приближаются къ бѣлому и палевому цвѣтамъ. Они воображаютъ себѣ, что прибавляютъ новые тона къ гаммѣ своихъ колеровъ, тогда какъ открытый воздухъ и теплый солнечный свѣтъ только уменьшаютъ составъ этой гаммы [1]). Истинные колористы поступали иначе: Тиціанъ и Рембрандтъ искали и находили лучшіе свои эффекты въ цѣлесообразномъ распредѣленіи свѣта и тѣней.

Намъ остается разсмотрѣть еще одинъ вопросъ, имѣющій, независимо отъ своей технической важности, большое значеніе при рѣшеніи нѣкоторыхъ важныхъ пунктовъ, поддерживаемыхъ художниками-натуралистами и отвергаемыхъ ихъ противниками. Мы разумѣемъ одну изъ самыхъ трудныхъ задачъ въ области начертательныхъ искуствъ—изображеніе движущихся предметовъ помощью неподвижныхъ образовъ.

Прежде всего напомнимъ о нѣкоторыхъ общеизвѣстныхъ фактахъ.

Впечатлѣнія, получаемыя сѣтчатою оболочкою, не исчезаютъ мгновенно послѣ того, какъ мы перестаемъ видѣть предметы, произведшія эти впечатлѣнія. Приведемъ примѣръ, извѣстный всѣмъ и каждому. Если привязать горячій уголь къ одному концу нитки, и, держа другой ея конецъ въ рукѣ, быстро вращать ее, то вмѣсто положеній, послѣдовательно занимаемыхъ углемъ при этомъ движеніи, мы увидимъ непрерывный огненный кругъ, другими словами, совокупность всѣхъ положеній вращающагося угля. Когда экипажъ мчится по улицѣ, спицы его колесъ перестаютъ быть видимыми раздѣльно, лишь только его движеніе превосходитъ извѣстную скорость: онѣ сливаются какъ бы въ кружокъ, на которомъ смутно рисуется только нѣсколько лучей, болѣе отчетливо различимыхъ у ступицы. При внимательномъ

---

[1]) Школа открытаго воздуха вполнѣ основательно прибѣгаетъ къ голубымъ и лиловымъ тонамъ въ тѣняхъ картины, потому что желтый цвѣтъ, имѣющій дополнительнымъ къ себѣ лиловый, преобладаетъ на солнцѣ, а лиловый господствуетъ въ тѣни. Но для всѣхъ освѣщенныхъ частей, находящихся не въ тѣни, различіе колеровъ при очень яркомъ свѣтѣ сглаживается въ сильной степени.

наблюденіи можно кромѣ того замѣтить, что въ верхней части колеса спицы сливаются больше, нежели тѣ, которыя подъ ступицей. Это объясняется тѣмъ, что вращательное движеніе первыхъ происходитъ въ томъ же направленіи, какъ и поступательное движеніе самого экипажа, вслѣдствіе чего скорость ихъ больше скорости нижнихъ спицъ, вращающихся въ сторону, противоположную движенію экипажа и потому имѣющихъ уменьшенную скорость. Съ незапамятныхъ временъ дознано, что дождевыя капли, падая въ воздухѣ, производятъ впечатлѣніе непрерывныхъ линій, наклоненныхъ въ ту сторону, откуда дуетъ вѣтеръ, но не точекъ, отчетливо видимыхъ въ пространствѣ.

Такія длительныя, непрерывныя и смутныя впечатлѣнія служатъ для нашего зрѣнія признакомъ того, что тотъ или другой предметъ находится въ движеніи. Какимъ же образомъ долженъ художникъ передавать ихъ въ своихъ произведеніяхъ?

Долженъ ли онъ, какъ проповѣдуется теперь повсюду, *строго точнымъ образомъ изображать то, что и какъ видитъ онъ въ натурѣ,* т. е. писать совокупность послѣдовательныхъ положеній движущагося предмета, или же, на оборотъ, брать лишь нѣчто изъ своихъ впечатлѣній, схватывать предметъ въ опредѣленный моментъ, наиболѣе удобный, наиболѣе соотвѣтствующій требованіямъ искуства? Нѣтъ ли, наконецъ, раціональнаго правила, допускающаго выборъ между этими двумя пріемами, сообразно роду задачи?

Гвидо Рени, въ своей „Аврорѣ“ дворца Роспильози, не долго думая, представилъ оси колесъ опредѣленно очерченными, хотя въ его идеи было изобразить колесницу Аполлона быстро уносимою небесными конями. Напротивъ того, Веласкесъ, въ знаменитой картинѣ Мадридскаго музея „Ковровая мастерская“ представилъ колесо въ прялкѣ мотальщицъ (las hilanderas) въ видѣ сплошнаго кружка. Кто же изъ этихъ живописцевъ правъ, кто не правъ?

Относительно задачи о движущихся колесахъ, можно смѣло утверждать, что правда на сторонѣ Веласкеса. Человѣческій умъ постоянно стремится составлять себѣ понятіе о предметахъ ясное и твердое. Подчиняясь этому стремленію, глазъ старается слѣдить за движеніемъ. Если онъ въ состояніи дѣлать это быстро, онъ видитъ предметъ какъ бы неподвижнымъ. Но спицы колеса имѣютъ слишкомъ большую скорость, и схватываніе ихъ постояннаго движенія представляетъ для глаза непреодолимыя затрудненія. Поэтому, чтобы не подать повода къ ложнымъ представленіямъ, приходится покориться необходимости, и вмѣсто отдѣльныхъ спицъ, наблюдать и изображать слитный кругъ. Колесница Аполлона, не смотря на то, что впряженные въ нее кони ска-

чутъ галопомъ, стоитъ неподвижно на мѣстѣ; прялка же Веласкесовыхъ мотальщицъ кажется быстро вращающеюся, причемъ художникъ съ удивительною наблюдательностью представилъ одинаково неотчетливо какъ верхнія, такъ и нижнія спицы колеса: видно, что они кружатся на оси, но не сходятъ съ своего мѣста.

Тоже самое надо сказать и о дождевыхъ капляхъ. Никому изъ живописцевъ не приходило и не придетъ въ голову изображать ихъ иначе, какъ въ видѣ непрерывныхъ линій или полосъ.

Рѣшеніе вопроса о рукѣ, вращающей на ниткѣ горячій уголь, значительно труднѣе. Если представить вмѣсто угля огненный кругъ, то руку надо написать неиначе, какъ въ неподвижномъ, опредѣленномъ положеніи, потому что ея движеніе очень медленно. Выходитъ нѣчто несообразное, противорѣчащее само себѣ, и художникъ лучше всего сдѣлаетъ, ежели броситъ эту тэму и выберетъ для себя новую.

Большинство живописцевъ, занимавшихся изображеніемъ движущихся предметовъ, безсознательно держались очень разумной системы, совершенно согласной съ тѣмъ, что было нами сказано о свойствахъ зрѣнія. Онн берутъ для картины тотъ моментъ, когда скорость движенія наименьшая, и слѣдовательно, когда глазъ схватываетъ контуры наиболѣе опредѣленно. Если дѣло идетъ о человѣкѣ, бросающемъ камень или копье, они пишутъ руку въ начальный или въ конечный моментъ метанія. Если надо представить скачущую лошадь, они изображаютъ ее въ то мгновеніе, когда ея ноги, сдѣлавъ извѣстное движеніе, мѣняютъ его направленіе, т. е. когда скорость равна нулю, а отраженіе животнаго на сѣтчатой оболочкѣ глаза наиболѣе отчетливо.

Года три тому назадъ, Майбриджу, искусному фотографу въ С. Франциско, удалось получить почти мгновенные снимки лошади на полномъ скаку. Къ величайшему изумленію самого артиста и всѣхъ видѣвшихъ эти фотографіи, онѣ оказались по большей части не только некрасивыми, но и какъ бы невѣрными и невозможными. Однако американцы, будучи отъявленными реалистами, стали упрекать европейскихъ баталистовъ за отсутствіе въ ихъ лошадяхъ правды, претендуя, что снимки Майбриджа — въ своемъ родѣ великое открытіе, долженствующее перевернуть вверхъ дномъ установившееся ученіе о рисункѣ лошади. Увлекшись ихъ мнѣніемъ, одинъ изъ профессоровъ вѣнской академіи занялся выводомъ математическаго закона конскихъ движеній на основаніи означенныхъ фотографій и предложилъ его для руководства своимъ ученикамъ.

Не подлежитъ сомнѣнію, что все это—одно лишь заблужденіе. Съ точки зрѣнія физіологіи и оптики, фотографіи Мейбриджа невѣрны,

потому что онѣ воспроизводятъ отчетливо фигуру лошади въ тотъ моментъ, когда, вслѣдствіе скорости ея движенія и стойкости свѣтовыхъ впечатлѣній нашего глаза, мы можемъ видѣть только смутное изображеніе, передающее не одно какое-либо положеніе лошади, а совокупность двухъ или нѣсколькихъ положеній, слѣдовавшихъ одно за другимъ и еще не изгладившихся въ отраженіи на свѣтовой оболочкѣ. При тѣхъ свойствахъ, какими наши глаза надѣлены отъ природы, они навѣрное не видятъ и никогда не будутъ видѣть скачущую лошадь въ томъ видѣ, въ какомъ она является на снимкахъ американскаго фотографа.

Василій Васильевичъ Верещагинъ.

Статья В. В. Стасова.

(окончаніе).

III.

Верещагинъ переселился изъ Азіи въ Мюнхенъ въ 1871 г. Онъ занялъ здѣсь, послѣ смерти Горшельта (3 апрѣля 1871 н. ст.), его обширную мастерскую, гдѣ ему можно было работать прямо на воздухѣ и на солнцѣ и тѣмъ достигать многихъ совершенно новыхъ эффектовъ. Онъ засѣлъ въ Мюнхенѣ почти на три года. Что онъ въ эти три года сдѣлалъ, это — громадно, это непостижимо уже и по внѣшнему объему картинъ, составляющихъ цѣлую галлерею, но еще болѣе это громадно и непостижимо по новизнѣ, силѣ и глубинѣ высказаннаго кистью содержанія. И что̀ особенно бросается въ глаза при взглядѣ на картины этого періода, это то, что въ самой живописи Верещагина произошелъ необычайный переворотъ. Этотъ человѣкъ, почти боявшійся краски, чуравшійся отъ нея, одно время даже думавшій забросить ее вовсе, чтобы только рисовать однимъ карандашомъ, внезапно становится великолѣпнымъ колористомъ, точно будто онъ снялъ съ себя одну шкурку и явился въ совершенно новой, дотолѣ невиданной и незнаемой. Отбросивъ въ сторону прежнюю сухую, жосткую, мрачную краску, еще лежавщую на всемъ, писанномъ у него въ Азіи, онъ становится свѣтлымъ, блестящимъ, жизненно-правдивымъ по кисти своей, и въ картинахъ его разливается горячее, знойное солнце, дотолѣ только глубоко почувствованное имъ грудью, но отсутствовавшее на его холстахъ. Къ 30-мъ годамъ своей жизни, Верещагинъ сталъ однимъ изъ самыхъ необыкновенныхъ колористовъ, какіе только появлялись въ

Европѣ въ послѣднія вѣка. Подобныхъ превращеній мало можно указать въ исторіи искуства.

Прожилъ Верещагинъ въ Мюнхенѣ эти года (1871, 72 и часть 73 г.) такимъ-же затворникомъ, какимъ прежде всегда жилъ въ Парижѣ. Онъ почти нигдѣ и ни у кого не бывалъ, видался только почти исключительно съ двумя талантливыми художниками-баталистами: русскимъ, профессоромъ Коцебу, и польскимъ — Брандтомъ, но и то очень рѣдко. Впрочемъ, онъ аккуратно всякій годъ посѣщалъ мюнхенскую ежегодную художественную выставку. Все время уходило у него на картины.

Въ 1872 году три изъ числа первоначальныхъ туркестанскихъ картинъ Верещагина появились въ Лондонѣ, на одной изъ тѣхъ выставокъ (въ построенныхъ вновь, среди кенгсингтонскихъ садовъ, громадныхъ зданіяхъ), которыя англичане желали сдѣлать ежегодными „всемірными“ — что̀ имъ, впрочемъ, не удалось. Три эти картины были: „Послѣ удачи“, „Послѣ неудачи“ и „Опіумоѣды“. Ихъ послалъ въ Лондонъ великій князь Владиміръ Александровичъ, принимавшій въ это время особенное участіе въ русскомъ художественномъ отдѣлѣ лондонской выставки. Картины Верещагина произвели на англичанъ необычайный эффектъ. «Times» (4 апрѣля 1873, № 93) говорилъ, вспоминая прошлогоднюю выставку, что „какъ ни возмутительны были сюжеты картинъ, но онѣ поражали такою правдою и силою выполненія, что производили тогда неизгладимое впечатлѣніе.“ Художественный критикъ Аткинсонъ писалъ («An art tour to Northern capitals of Europe»), что въ 1872 году Верещагинъ „произвелъ великое впечатлѣніе въ Лондонѣ“, но съ англійскимъ филистерствомъ прибавлялъ, что уже и въ это время Верещагинъ „могъ за поясъ заткнуть своего учителя Жерома созданіями никѣмъ непревзойденными по жесткому цинизму и хладнокровной жестокости“ (точно будто Верещагину сердечно любы приходились тѣ азіятскіе ужасы, которые онъ воспроизводилъ!).

Къ веснѣ 1873 года у Верещагина была уже совершенно окончена главная масса туркестанскихъ картинъ. Быть можетъ, въ вслѣдствіе прошлогодняго успѣха, онъ свезъ эти картины, вмѣстѣ съ этюдами, дѣланными на мѣстѣ, въ Азіи, въ Лондонъ, и въ апрѣлѣ выставилъ въ Хрустальномъ Дворцѣ. Въ предисловіи къ каталогу, превосходно составленному имъ самимъ (и переведенному на англійскій языкъ великимъ его почитателемъ, Дельмаромъ Морганомъ, членомъ лондонскаго географическаго общества, бывавшимъ прежде въ Россіи) Верещагинъ говорилъ: „Варварство средне-азіятскаго населенія такъ громадно, а экономическое и соціальное положеніе въ такомъ упадкѣ, что чѣмъ

скорѣе проникнетъ туда, съ того или другого конца, европейская цивилизація, тѣмъ лучше. Если мои вѣрные очерки помогутъ уничтоженію недовѣрчивости англійской публики къ ихъ естественнымъ друзьямъ и сосѣдямъ въ Средней Азіи, тягость путешествія и трудъ устройства выставки будутъ болѣе чѣмъ вознаграждены.“ Но въ началѣ каталога стояло также извѣщеніе, что „ни одна картина не продается“. Выставка продолжалась цѣлыхъ полгода.

Впечатлѣніе, произведенное на англійскую публику, было опять необычайно. Въ массѣ лондонскихъ газетъ появились статьи, мало того что сочувственныя, но восторженныя. Многіе иллюстрированные журналы тотчасъ напечатали портреты и краткія (далеко не вполнѣ вѣрныя) біографіи Верещагина. Для примѣра я приведу нѣсколько выдержекъ изъ характернѣйшихъ статей.

Газета „Times“ (4-го апрѣля) очень восхищалась силой исполненія и глубокимъ изученіемъ предмета, умѣньемъ владѣть красками и эффектами освѣщенія. Про нѣкоторыя картины, особенно про „Стражей у дворца эмира“ газета говорила, что „сколько ихъ ни хвали, все будетъ мало: такъ далеко идетъ реализмъ въ изображеніи этихъ живописныхъ дикарей“.... А когда, спустя 3 мѣсяца, было выставлено еще 18 новыхъ картинъ, „Times“ (въ своемъ № 9-го іюля) привѣтствовала и ихъ съ восхищеніемъ, говоря, что на такихъ произведеніяхъ „надо учиться“.

„Graphic“ (12-го апрѣля) тоже признавалъ „Стражей у дворца эмира“ перломъ всего собранія, а собраніе это — „полнымъ достоинствъ необычайныхъ!“

„Pall Mall Gazette“ (9-го апрѣля) говорила: „Мы отъ роду не видывали болѣе живаго изображенія почти вовсе невѣдомаго міра. Назвать большинство произведеній г. Верещагина (какъ онъ самъ это дѣлаетъ) эскизами было-бы несправедливо; до того совершенно и вѣрно выполнено все, что писалъ этотъ художникъ при Богъ знаетъ какихъ затрудненіяхъ. Этюды масляными красками никакъ не могутъ считаться „набросками“, развѣ по величинѣ.... Вездѣ Верещагинъ оказывается столько же превосходнымъ колористомъ, какъ и рисовальщикомъ. Какъ ландшафты, такъ и перспективы его свидѣтельствуютъ о необыкновенной вѣрности представленія, отчетливости и простотѣ стиля, а также о тонкомъ художественномъ вкусѣ.... Знойный дневной свѣтъ Туркестана—вотъ что Верещагинъ любитъ болѣе всего.... Въ результатѣ у него является нѣсколько картинъ ослѣпительнаго свѣта и жизни, интересныхъ по изображеннымъ тутъ впервые сценамъ, а также потому, что онѣ знакомятъ насъ съ оригиналь-

В. В. ВЕРЕЩАГИНЪ, Окружили-преслѣдуютъ . . .

Фотолитографія

съ рисунка перомъ Нат. Петр. Собко

ИСПОЛНЕНО И ПЕЧАТАНО ВЪ ЭКСП. ЗАГОТ. ГОСУД. БУМАГЪ

ПРИЛОЖ. КЪ „ВѢСТНИКУ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ"

нымъ и значительнымъ художникомъ"... Про рисунки карандашемъ газета говорила, что это—такая коллекція для этнографа и физіономиста, которая не имѣетъ себѣ подобной.

Газета „Spectator" (12-го апрѣля), наполнивъ нѣсколько столбцовъ восторженными описаніями каждой отдѣльной картины Верещагина, ихъ блеска, силы и выраженія, говорила, что „онѣ не похожи ни на что, когда-либо видѣнное въ Англіи, онѣ стоятъ одиноки въ своей красотѣ и варварствѣ"... Про пейзажи критикъ говорилъ: „Эти страшныя ущелья, съ желтыми долинами внизу; эти широкія красныя горы съ зелеными жилами; чудные пестрые и бѣлые цвѣты, высокіе и вѣтвистые, словно наши деревья; глубокая голубизна тихихъ водъ; суровыя, насупленныя скалы; тропинки, сверкающія красками, подобно дорожкамъ изъ драгоцѣнныхъ камней въ древнихъ восточныхъ легендахъ—все это неслыханныя и невиданныя вещи въ живописи"...

„Saturday Review" (26-го апрѣля) говорила, что не вполнѣ довѣряетъ тѣмъ ужасамъ, какіе рисуетъ Верещагинъ, напримѣръ пирамиды изъ череповъ въ степи — должно быть-дескать этого вовсе и нѣтъ на свѣтѣ, но все-таки удивлялась „мастерству" Верещагина, заявляла, что онъ по техникѣ своей совершенно отличается и отъ парижской школы Жерома и отъ мюнхенской Каульбаха и Пилоти. „Дикая сила Верещагина—не французская и не баварская, говорилъ критикъ: она полуварварская и русская"... Въ общемъ, англійскій писатель произносилъ такое пророчество: „Если не ошибаемся, этотъ русскій сдѣлаетъ себѣ европейское имя". Это предсказаніе, кажется, достаточно оправдалось!

Аткинсонъ, въ своемъ „An art tour", распространяясь о живописности Верещагинскихъ сюжетовъ, о вѣрности и мастерствѣ его изображеній, о чрезвычайной „зрѣлости" его ландшафтовъ, заявляетъ, какъ общій выводъ, что сцены Верещагина — страшны, потому что глубоко правдивы, а что самъ онъ доказываетъ „способность русскихъ художниковъ шагнуть на новые пути".

Пока все это происходило, думалось и писалось въ Лондонѣ, въ Вѣнѣ шла всемірная выставка. Понятно, что тамъ не могло быть Верещагинскихъ картинъ. Ихъ замѣнялъ одинъ всего небольшой этюдъ масляными красками: „Голова ташкентца". Но какъ ни превосходно, какъ ни поразительно рельефно была написана эта голова, посѣтители всемірной выставки не имѣли-бы понятія о Верещагинѣ, еслибъ тутъже не была выставлена въ фотографическомъ отдѣлѣ, какъ выставочный контингентъ мюнхенскаго фотографа Обернеттера, цѣлая коллекція двадцати большихъ снимковъ съ тѣхъ самыхъ картинъ, которыя въ

эту минуту поражали Лондонъ. Я помню, какъ и я, на свою долю, былъ изумленъ въ Вѣнѣ, случайно забредя, вмѣстѣ съ Антокольскимъ, въ тотъ уголъ всемірной выставки, гдѣ висѣли эти фотографіи. Мы только-что вмѣстѣ восхищались двумя самыми тузовыми картинами выставки: „Портретомъ Прима“ Реньо̀ и „Бурлаками“ Рѣпина — и вдругъ, это неожиданное, совершенно нечаянное знакомство съ какими то еще новыми поразительными картинами, да еще новаго, намъ совершенно неизвѣстнаго художника! Надо сказать, что до той минуты я не видалъ ни единой картины Верещагина: на выставкѣ 1869 года, въ Петербургѣ, я не могъ быть; четыре же главныя ея картины: „Опіумоѣды“, „Бача“, „Послѣ удачи“, „Послѣ неудачи“, я узналъ лишь позже, по „Всемірной Иллюстраціи“. Антокольскій тоже не зналъ картинъ и этюдовъ Верещагина 1869 года (онъ былъ тогда, кажется, въ Берлинѣ). Тѣмъ громаднѣе и поразительнѣе было на обоихъ насъ впечатлѣніе отъ этихъ картинъ, отъ этихъ неслыханныхъ и невиданныхъ сюжетовъ. Нужды нѣтъ, что тутъ не было красокъ, а только однѣ фотографіи—мы оба разомъ и до корней души были потрясены. Мы долго простояли передъ этими сѣро-лиловыми листами, но намъ казалось, что передъ нашими глазами разстилаются всѣ чудеса совершеннѣйшихъ палитръ. Потомъ, мы всякій день ходили еще и еще разсматривать эти столько новыя художественныя чудеса.

Отдавая впослѣдствіи отчетъ объ искуствѣ на вѣнской всемірной выставкѣ (въ „СПБ. Вѣдом.“, перепеч. потомъ отдѣльнымъ томомъ)— при чемъ мой отчетъ былъ едва-ли не *единственный* тогда во всей русской журналистикѣ—я говорилъ, что, по моему, Верещагинъ для насъ то же, что Жеромъ для Франціи: у него то же затаенное негодованіе противъ возмутительнѣйшихъ событій прежняго и новаго времени, тотъ же духъ протеста противъ безобразій и варварствъ въ исторіи и жизни, и вмѣстѣ то же мастерство, сила, почти рѣзкость выраженія. Я указывалъ на то, что гораздо нужнѣе было бы, чтобъ въ русскомъ отдѣлѣ, а не въ чьемъ-то чужомъ, висѣли такія созданія Верещагина, вмѣсто разныхъ какихъ то картоновъ и плановъ. Въ заключеніе, я особенно выражалъ свое удивленіе передъ картиной: „Апоѳеоза войны“ (пирамида исполосованныхъ череповъ въ степи). Нѣмецкіе критики, точь-въ-точь русскіе, ровно ничего не сказали про эти изумительныя сочиненія.

Въ теченіе остальныхъ мѣсяцевъ 1873 и въ первые 1874 года, Верещагинъ написалъ еще нѣсколько туркестанскихъ картинъ въ Мюнхенѣ. Въ мартѣ 1874 г. онъ привезъ свою коллекцію, въ полномъ составѣ, въ Петербургъ, и выставилъ въ домѣ министерства внутреннихъ

дѣлъ. Помѣщеніе было очень неудовлетворительное; большинство комнатъ были тѣсныя и темныя, время тоже стояло сумрачное и сырое, такъ что Верещагину пришлось нѣкоторыя картины освѣтить огнемъ. Вспомнивъ, какъ за годъ передъ тѣмъ, въ 1873 году, была выставлена въ „Künstlerhaus“ знаменитая картина Макарта „Катерина Корнаро“, я совѣтовалъ Верещагину точно также устроить надъ картинами родъ горизонтальныхъ щитковъ или кровелекъ изъ темнаго коленкора, такъ чтобъ зрителю не видно было окна. Онъ принялъ этотъ совѣтъ, и впослѣдствіи уже всегда такъ выставлялъ свои картины. Но, не взирая на всѣ неблагопріятныя условія, съ первыхъ же дней успѣхъ выставки сдѣлался такой колоссальный, какого у насъ еще никогда не бывало. Положимъ, до извѣстной степени успѣху способствовало то, что выставка была вполнѣ *даровая,* и могъ туда идти кто хотѣлъ, и сколько разъ хотѣлъ. Но много бывало на свѣтѣ выставокъ даровыхъ, а все-таки на нихъ не являлось той страшной толпы народа, какая тутъ была все время. Можно смѣло сказать, что будь здѣсь впускъ и за деньги, все-таки громада народа была-бы поразительная. Каталоговъ было продано тысячъ около 30, и притомъ по баснословно-дешевой цѣнѣ, по 5 копѣекъ, тогда какъ тутъ заключался не одинъ списокъ выставленныхъ картинъ и рисунковъ, но еще и цѣлый большой „Очеркъ Туркестана“, очень даровито и картинно написанный генераломъ Гейнсомъ, пріятелемъ Верещагина еще по Ташкенту и Самарканду. Что дѣлалось всякій день въ домѣ выставки—мудрено и разсказать. Не только самыя залы, но даже большую парадную министерскую лѣстницу толпа цѣлый день брала точно приступомъ. Впродолженіе дня полиція много разъ принуждена была замыкать двери выставки и впускать по очереди только извѣстную массу, иначе навѣрное всякій разъ было-бы задавлено много людей. И такъ продолжалось все время выставки. Наврядъ-ли былъ такой человѣкъ въ Петербургѣ, который не побывалъ-бы на этой необыкновенной выставкѣ хоть разъ.

Мнѣ удалось увидать выставку еще въ то время, какъ она устроивалась. Верещагинъ самъ пришелъ ко мнѣ въ Публичную Библіотеку и объявилъ мнѣ, что желаетъ быть со мной знакомымъ, потому что видалъ мои статьи и сочувствуетъ имъ. Я въ первое же свиданіе былъ пораженъ его своеобразною, рѣшительною, талантливою и свѣтлою натурою, и мы стали видаться очень часто. Когда, послѣ фотографій прошлогодней вѣнской выставки, узналъ я теперь самыя картины Верещагина, я просто обомлѣлъ. Навѣрное, на всемъ моемъ вѣку немного я испытывалъ впечатлѣній, равныхъ впечатлѣнію отъ этой громадной

массы картинъ, то еще грязноватыхъ и тусклыхъ, то уже разстилающихся чудными нѣжными красками, то сверкающихъ словно разноцвѣтные жуки и бабочки на солнцѣ. Я старался выразить свое впечатлѣніе въ статьѣ, напечатанной въ „С. П. Б. Вѣдомостяхъ“ 19 марта. Я указывалъ на непостижимую энергію Верещагина, на его неутомимость, его необычайную оригинальность, и тутъ-же, на первомъ мѣстѣ, указывалъ на ту разницу, которая существуетъ между какимъ нибудь препрославленнымъ на весь міръ Орасомъ Вернэ и нашимъ художникомъ. Я говорилъ: „Орасъ Вернэ все-таки человѣкъ-проза, сухой и холодный, съ головой узкой и неспособной ни къ одной свѣтлой мысли; художникъ, правда, живой и подвижный, но съ картинами сѣренькими и мутными, съ несноснымъ шикомъ и ухарствомъ, а главное—съ непозволительнѣйшимъ кваснымъ патріотизмомъ, за которое его корили сами французы. Для Ораса Вернэ французскій солдатъ былъ чудомъ и дивомъ природы; у этого живописца не доставало красокъ на палитрѣ, чтобъ изобразить неслыханныя и невиданныя добродѣтели и совершенства этого солдата, превзошедшаго всѣхъ героевъ Иліады въ храбрости и глубокихъ душевныхъ свойствахъ. При этомъ, значитъ, надо было затоптать, унизить врага его — араба и бедуина, ни въ чемъ неповиннаго, кромѣ того, что онъ защищалъ, какъ могъ, свой клочокъ земли, свою жену и дѣтей. И вотъ, Орасъ Вернэ, съ легкомысліемъ вполнѣ непростительнымъ, накладывалъ самыя любезныя, самыя розовыя краски на физіономіи, штыки и сабли своихъ фаворитовъ, любовно пѣлъ имъ торжественный гимнъ, и припасалъ все презрѣніе, мрачность, тупоуміе и даже каррикатурность для бѣдныхъ африканскихъ жертвъ французскаго усача. Ничего подобнаго не встрѣтишь у Верещагина. У него есть глаза, чтобъ смотрѣть и видѣть обѣ стороны. У него громко звучитъ нота негодованія и протеста противъ варварства, безсердечія и холоднаго звѣрства, гдѣ-бы и кѣмъ-бы эти качества ни пускались въ ходъ... Выставка Верещагина убѣдила меня болѣе прежняго въ мысли о глубокомъ *современномъ* направленіи его таланта...“ Разсматривая съ величайшимъ энтузіазмомъ одну за другою картины Верещагина, я указывалъ на то, что этотъ художникъ— „самый заклятый, неумолимый и дерзкій реалистъ, что онъ рисуетъ видѣнное имъ, не заботясь ни объ одномъ изъ принятыхъ правилъ искуства, общежитія и даже національности“. Сверхъ того я указывалъ на то, сколько общаго можно находить между многими чертами среднеазіатской жизни и древнерусскою. Въ концѣ я приводилъ отрывокъ изъ письма ко мнѣ Крамскаго, гдѣ онъ высказывалъ весь свой восторгъ и изумленіе передъ новизною и талантливостью картинъ Верещагина.

„По моему мнѣнію, эта выставка—событіе! говорилъ онъ. Это завоеваніе Россіи гораздо большее, чѣмъ завоеваніе территоріальное...“ Кажется, вся наша публика раздѣляла эти мысли о значеніи и необычайности Верещагина и доказывала это такимъ посѣщеніемъ выставки, какого не испытывала еще у насъ ни одна другая выставка.

Были, вѣроятно, и недовольные, но количество ихъ было все равно, что капля въ морѣ. Глашатаями людей, мало симпатизировавшихъ Верещагину, явились, между прочимъ, „Биржевыя Вѣдомости“. Въ своемъ № 85, эта газета говорила о Верещагинѣ, какъ о „явленіи, поражающемъ своею силою“ и проч., но сравнивала его съ Горшельтомъ (даровитымъ и реалистомъ, но вообще зауряднымъ баталическимъ живописцемъ), и отдавала во всѣхъ отношеніяхъ преимущество этому послѣднему. Газета горила: „Разница между обоими живописцами заключается именно въ безразличіи отношенія Верещагина къ изображаемому имъ... Верещагину на мѣстѣ боя пришлось быть не долго, и этимъ объясняется, почему большинство его картинъ представляетъ портреты мѣстностей и людей безъ лихорадочнаго оживленія, неразлучнаго съ принятіемъ мѣръ горячихъ... Настоящія картины выказываютъ въ Верещагинѣ колориста, можетъ быть, даже бо́льшаго, чѣмъ сдержанный Горшельтъ. Но такого рисунка, т. е. высшаго развитія художественной красоты въ чертахъ, какъ у Горшельта, мы покуда еще не находимъ у Верещагина въ такой же степени, какъ сила красокъ... Для людей, уже развитыхъ эстетически, картины Горшельта и его рисунки гораздо болѣе говорятъ, чѣмъ этюды и единичные типы Верещагина, не смотря на всю ихъ характерность и въ образѣ, и въ краскахъ...“ По счастью, такихъ каррикатурныхъ „развитыхъ эстетиковъ“ было у насъ очень мало, да и тѣхъ никто не хотѣлъ слушать. Петербургъ ликовалъ.

Для того, чтобы быть полною, эта выставка должна была бы заключать въ себѣ Верещагинскіе картины и этюды съ выставки 1869 г. Къ сожалѣнію, этого не было: тутъ не присутствовали ни „Опіумоѣды“, ни „Бача“, ни „Послѣ удачи“, и „Послѣ неудачи“, а это были однѣ изъ капитальнѣйшихъ вещей его первой манеры. Мало того: картина „Опіумоѣды“ до того была необыкновенна по глубинѣ чувства и выраженія, что въ этомъ отношеніи никогда не была превзойдена, даже и до сихъ поръ, ни одною изъ самыхъ великолѣпныхъ, по типамъ, колориту и драматизму, послѣдующихъ картинъ Верещагина. Въ этой картинѣ царствуетъ еще первоначальный его колоритъ, нѣсколько мутный, жесткій и сухой, но выраженія въ позахъ и на лицахъ этихъ ташкентскихъ бѣдняковъ—дивныя выраженія! У каждаго изъ нихъ ничего нѣтъ

на свѣтѣ, кромѣ вотъ этихъ лохмотьевъ, въ видѣ халата на тѣлѣ, кромѣ вотъ этой ободранной ермолки на макушкѣ головы; но они наглотались опіума, они сидятъ, накорточкахъ и наколѣняхъ, на земляномъ полу, и ничего уже не видятъ и не слышатъ кругомъ себя. Несчастье и бѣдность ихъ исчезли, они въ видѣньяхъ носятся, они блаженны: одинъ уперся костлявыми пальцами въ колѣна и поднимается всѣмъ тѣломъ, пристально устремивъ мертвые глаза куда-то въ пространство; другіе свернулись клубкомъ, еще иные точно дышатъ и смотрятъ своими бронзовыми лицами—какіе это chef d'oeuvre'ы! Сотни тысячъ людей читали и слыхали про опіумоѣдовъ, сотни художниковъ, англичанъ, французовъ и нѣмцевъ, видали ихъ собственными глазами, и однакоже ни одинъ никогда не нарисовалъ. Надо было русскому, Верещагину, поѣхать на Востокъ, въ первую-же почти минуту пребыванія въ Ташкентѣ быть глубоко потрясену этимъ зрѣлищемъ, и написать тотчасъ-же картину, крошечную размѣромъ, но такую, которая навѣки останется „классическою" въ своемъ родѣ и наврядъ-ли будетъ когда нибудь превзойдена другою. Ужасающее счастье лишенныхъ всего въ мірѣ средне-азіатскихъ паріевъ—какая трагедія!

Другая картина: „Бача и его поклонники"—это тоже глубоко-типичная сцена изъ жизни средне-азіатской; только тутъ тѣшатся не бѣдняки и оборванцы, а сытые, роскошные и богатые. Они тоже тутъ накорточкахъ и наколѣнахъ сидятъ, у нихъ тутъ *свой* опіумъ; только они съ растворенными глазами—и что за выраженія, что за лица, что за улыбки, что за звѣрски свѣтящіеся глаза, сущее стадо звѣрей, готовыхъ лапою вцѣпиться въ лакомую добычу! Раньше Верещагина тоже никто въ Европѣ не бралъ этой темы себѣ въ картину.

Это двѣ самыя раннія картины Верещагина съ сюжетами еще „мирными", еще „ежедневными": онѣ были описаны въ 1867 году, въ Ташкентѣ, съ того, что всякій день происходитъ, весь круглый годъ, по всей Средней Азіи.

„Послѣ удачи" и „Послѣ неудачи"—это уже картины на сюжеты изъ періода ужасной воспалительной болѣзни человѣческой — войны. Удача—это два средне-азіатскихъ халатника, поднявшихъ за волосы отрубленную голову русскаго врага; они на нее любуются, какъ на жемчужину, какъ на брилліантъ многоцѣнный, которымъ хвастаться и украшать себя надо. Неудача — это наваленная груда тѣлъ, въ чалмахъ, халатахъ и востроносыхъ сапогахъ, съ разрубленными и проломленными черепами. Подлѣ—добродушный русскій солдатикъ, молодой, хорошій парень; онъ справилъ свое дѣло, держитъ въ объятіяхъ ружье, и преспокойно закуриваетъ трубочку. Этотъ самый мо-

тивъ—добродушія, невѣдѣнія и полной безсознательности—Верещагинъ бралъ потомъ еще много разъ. Въ этомъ мотивѣ онъ близко сходился съ Перовымъ, когда тотъ написалъ свою „Утопленницу“ и сидящаго подлѣ нея, равнодушно покуривающаго городоваго. „Приказано — ну, и исполняю, а по мнѣ что̀ — мнѣ все равно“! — таковъ основный корень всѣхъ этихъ картинъ. Картина Перова и явилась-то всего за немного мѣсяцевъ до этихъ двухъ картинъ Верещагина: „Утопленница“ написана (въ Москвѣ) въ 1867 году, „Послѣ удачи“ и „Послѣ неудачи“ написаны (въ Ташкентѣ) въ 1868 году.

Потомъ были написаны у Верещагина, въ Ташкентѣ-же, но въ 1870 году, тоже прямо съ натуры: „Политики въ опіумной лавочкѣ“, „Нищіе въ Самаркандѣ“, „Дуваны (дервиши-нищіе) въ праздничныхъ нарядахъ“, „Хоръ дувановъ, просящихъ милостыню“. Выше всѣхъ была послѣдняя картина: поразительная естественность, а вмѣстѣ и красота группы, оригинальность этихъ лохмотниковъ, ихъ хоръ у стѣны, съ запѣвалой впереди, заткнувшимъ себѣ уши и голосящимъ— это была картина опять маленькая, но великолѣпная. Въ добавокъ ко всему, эти дуваны переносили насъ въ древнюю средневѣковую Русь, къ нашимъ каликамъ-перехожимъ. Въ нихъ та-же азіатчина.

Къ этому періоду относится еще одна чудесная картинка: среднеазіатскій мулла на колѣнахъ, молящійся въ мечети. Выраженіе набожности, даже страха передъ божествомъ—превосходны здѣсь.

Съ 1871 года начинаются картины, писанныя въ Мюнхенѣ. Тутъ есть, конечно, картины еще только чисто этнографическія, хотя превосходно написанныя, напримѣръ, богатый „Киргизъ-охотникъ“, любующійся на сокола; но такихъ очень мало. Главное мѣсто занимаютъ картины съ сюжетами трагическими, изъ той самаркандской войны, которую Верещагинъ видѣлъ собственными глазами. Почти всѣ картины представляютъ *сторону русскую,* и притомъ, все только русскихъ солдатъ (офицеровъ почти вовсе не видать). „У крѣпостной стѣны: Тсъ, пусть войдутъ!“ и „У крѣпостной стѣны: Вошли!“—это эпизоды изъ тѣхъ дней, когда, въ іюнѣ 1868 года, русскіе отстаивали Самаркандъ отъ нѣсколькихъ десятковъ тысячъ туркменовъ. Развязка—это груды мертвыхъ побѣжденныхъ азіатовъ, положенныхъ лоскомъ; это живые тріумфаторы, русскіе, въ бѣлыхъ кафтанчикахъ, лежащіе на брюхѣ и покуривающіе трубочки у водруженнаго вверху крѣпостной стѣны побѣднаго знамени, и болтающіе преравнодушно ногами, пока товарищи внизу таскаютъ мертвыя тѣла вонъ. Эта тема — близкая родня картинкѣ „Послѣ неудачи“, написанной прямо на мѣстѣ, еще въ самомъ Ташкентѣ.

Двѣ картины изъ осады Самарканда были выполнены уже въ новой манерѣ Верещагина, свѣтлой, яркой, хотя въ нѣкоторыхъ мѣстахъ все еще замѣтны были тутъ остатки прежней негармоничности и нѣкоторой пестрой рѣзкости краски. Было нѣчто неудовлетворительное даже въ рисункѣ—а это очень странно для такого капитальнаго рисовальщика, какъ Верещагинъ. Въ первой картинѣ: „Тсъ... пусть войдутъ!“ отрядъ русскихъ подходитъ къ стѣнѣ немного въ ненатуральной и комической позѣ подкрадывающихся „заговорщиковъ“ какой нибудь итальянской оперы.

Потомъ, въ этомъ же 1871 году, написана картина: „Нападаютъ въ расплохъ!“ Это была вещь уже изумительная, и по письму всего цѣлаго, и по чудному колориту горъ въ особенности, и еще болѣе по чудной группѣ русскихъ, сомкнувшихся въ послѣднюю ужасную минуту спинами и рѣшившихся дорого продать жизнь налетающимъ отовсюду коннымъ туркменамъ. Мнѣ казалось, что я вижу тутъ точь въ точь тѣхъ самыхъ русскихъ, которые тысячу лѣтъ тому назадъ стали вокругъ Святослава и восклицали съ нимъ вмѣстѣ: „Умремъ, не посрамимъ русской земли! Мертвымъ не стыдно!....“ Только тутъ уже не бритыя головы съ намотанною вокругъ косою, и нѣтъ серегъ въ ушахъ и луковъ въ рукахъ, а бѣлые балахончики да нарѣзныя ружья. И все-таки, люди и тамъ и здѣсь точь-въ-точь одни и тѣ-же. Они не перемѣнились и въ тысячу лѣтъ.

Сюжетъ же былъ невыдуманный. Въ Туркестанѣ разсказывали въ то время, что нѣчто подобное случилось около „Тамерлановыхъ воротъ“ съ маленькимъ отрядомъ русскихъ, подъ предводительствомъ офицера Марина. Отрядъ спасся—неожиданная помощь подошла.

Наконецъ, къ этому же 1871 году относится написаніе картины, составляющей одинъ изъ chef d'oeuvre'овъ Верещагина. Это картина: „Забытый“. Она произвела на меня съ перваго же взгляда на выставкѣ невыразимо-глубокое впечатлѣніе. Вечеръ, желтый и потухающій среди безотрадной пустыни; вдали горы, и тутъ, на этой красивой сценѣ, война, сухая и жестокая—это живо напомнило мнѣ поэтическую картину въ чудномъ „Валерикѣ“ Лермонтова. Но на этотъ разъ присутствовалъ, какъ главное дѣйствующее лицо, одинъ актеръ, который никогда не приходилъ прежде въ голову всѣмъ тысячамъ „военныхъ живописцевъ“, пожинавшихъ лавры въ Европѣ: это—бѣдный солдатъ, убитый въ бою и забытый въ полѣ. Вдали, за рѣчкой, уходятъ „свои“, можетъ быть для того, чтобы съ ними скоро случилось, съ каждымъ по-очереди, то-же самое. А тутъ летятъ съ неба тучей, гости: орлы машутъ широкими крыльями, а вороны, цѣлой стаей, спустились и

собираются начинать богатый пиръ: одна уже сѣла на грудь бѣдному убитому, разметавшему руки по землѣ, и краснымъ яркимъ язычкомъ пронзительно кричитъ. Рядомъ валяется ненужное уже болѣе ружье. Мнѣ казалось, все сердце болѣзненно переворачивалось у того, кто задумалъ и написалъ эту картину. Какія тамъ должно быть били ключомъ любовь, нѣжность и негодованіе! Видано-ли когда что-нибудь подобное у всѣхъ „баталистовъ", вмѣстѣ сложенныхъ?

Въ 1872 году написаны картины, гдѣ блескъ кисти и солнечность все болѣе и болѣе ростутъ. Изъ нихъ только одна картина: „Окружили—преслѣдуютъ!" представляетъ русскихъ; всѣ остальныя картины заняты изображеніемъ *стороны туркестанской*. И это потому, что почти весь 1872 годъ ушелъ у Верещагина на писаніе героической поэмы: „Варвары". Задумано было всего 9 картинъ, но написано только 7; двѣ такъ никогда и не были выполнены. Второю картиною здѣсь являлась капитальная: „Нападаютъ въ расплохъ!", про которую я уже говорилъ. За нею слѣдовала: „Окружили—преслѣдуютъ!", составляющая, по мастерству, выраженію и живописности, ближайшій pendant къ предыдущей.

„Представляютъ трофеи", „Торжествуютъ" и „Апоѳеоза войны" были три великолѣпныя картины, изумительно написанныя, но со сценами, которыхъ авторъ не имѣлъ возможности самъ видѣть, а только возстановлялъ творческимъ воображеніемъ. Первая—„Представляютъ трофеи". Дѣло происходитъ внутри Самаркандскаго дворца, котораго роскошная архитектура написана съ удивительнымъ совершенствомъ; и здѣсь, въ одной изъ галерей, недалеко отъ трона, эмиръ бухарскій стоитъ передъ грудой череповъ, наваленныхъ передъ нимъ на полъ, какъ куча арбузовъ. Разсматривая интересную добычу, онъ толкаетъ ногой одинъ черепъ за другимъ. Кругомъ—толпа придворныхъ, въ пестрыхъ халатахъ и съ неподвижными лицами. „Торжествуютъ"—это площадь Регистана, въ Самаркандѣ, съ мечетью чудной персидско-арабской архитектуры, и тутъ толпа народа, усѣвшись въ кругъ на землѣ, слушаетъ муллу, проповѣдующаго съ огнемъ и энтузіазмомъ послѣ побѣды, что такъ-молъ повелѣваетъ самъ Богъ! Торжественныя и явныя доказательства „воли Божіей" у него на-лицо: головы русскихъ, воткнутыя на высокихъ шестахъ, разставленныхъ въ великомъ порядкѣ кругомъ площади. Какое солнце разлито по этой картинѣ! какое тутъ дикое и свирѣпое торжество совершается, подъ его золотымъ, сіяющимъ свѣтомъ! „Апоѳеоза войны" — это та картина, которая глубоко поразила и потрясла меня на всемірной выставкѣ, даже безъ красокъ, въ простой сѣрой фотографіи. Но тутъ дѣло не

въ томъ только, съ какимъ именно мастерствомъ Верещагинъ написалъ своими кистями сухую пожженную степь и среди нея пирамиду череповъ, съ порхающими кругомъ воронами, отыскивающими еще уцѣлѣвшій, можетъ быть, кусочекъ мясца—нѣтъ! тутъ явилось въ картинѣ нѣчто болѣе драгоцѣнное и болѣе высокое, нежели необычайная Верещагинская виртуозность красокъ: это — глубокое чувство историка и судьи человѣчества. Когда, въ 1868 году, Верещагинъ подъѣзжалъ къ Самарканду и увидалъ, въ первый еще разъ въ жизни, поле съ трупами послѣ вчерашняго только боя, у него поднялось внутри чувство жалости и состраданія. „Бѣдные люди, говорилъ онъ себѣ, зачѣмъ вы храбро сражались, безъ возможности побѣдить своего непріятеля?“ (Tour du monde). Позже, въ Туркестанѣ, Верещагинъ насмотрѣлся на смерти и трупы; но онъ не огрубѣлъ и не притупѣлъ, чувство не потухло въ немъ, какъ у большинства имѣющихъ дѣло съ войною и убійствами, у него состраданіе и человѣколюбіе только выросли и пошли въ глубину и ширину. Онъ не объ отдѣльныхъ людяхъ сталъ жалѣть, а посмотрѣлъ на человѣчество и идущую въ глубь вѣковъ исторію—и сердце наполнилось у него жолчью и негодованіемъ. Что Тамерланъ, котораго всѣ считаютъ извергомъ и позоромъ человѣчества, что новая Европа, которую никто не считаетъ ни извергомъ, ни позоромъ—все то-же! И онъ подписывалъ на рамѣ своей трагической картины: „Посвящается всѣмъ великимъ завоевателямъ, прошедшимъ, настоящимъ и будущимъ“. Эта картина мало, кажется, произвела у насъ, въ 1874 году, впечатлѣнія; но за-то впослѣдствіи, вездѣ въ Европѣ, она производила впечатлѣніе колоссальное, и сотни газетъ про нее писали.

Наконецъ, въ этомъ же 1872 году, написана большая картина: „У дверей Тамерлана“, которую часто называли совершеннѣйшимъ въ ту минуту, собственно по письму, созданіемъ Верещагина. Дѣйствительно, эти два древнихъ средне-азіата, изъ среды полчищъ Тамерлановыхъ, сторожащіе въ полномъ, живописномъ своемъ вооруженіи, дверь своего страшнаго владыки, были написаны (въ половину-настоящей величины) до такой степени совершенно, что никогда не могли съ ними равняться всѣ лучшія подобнаго рода картины Жерома и другихъ талантливѣйшихъ его товарищей. Чудесно-художественная скульптура двери, солнце, упавшія тѣни, рельефы человѣческихъ фигуръ, правда живыхъ, по-восточному пестрящихся красокъ—все это было несравненно. Развѣ одинъ Реньо, незадолго предъ тѣмъ писавшій свою „Соломею“, свою „Казнь въ Гренадѣ“, имѣлъ что-то близкое къ Верещагину по горячей передачѣ Востока, страстно любимаго.

„Продажа ребенка-невольника“ была картина довольно интересная по сюжету, но на много процентовъ уступающая предыдущимъ.

Наконецъ, картины 1873 года опять-таки представляютъ почти полное отсутствіе сюжетовъ *русской стороны*, и наибольшее преобладаніе *стороны восточной*. Къ русскимъ относится „Смертельно-раненный“. „Ой, братцы, убили!.. убили... ой, смерть моя пришла...“ кричитъ бѣдный солдатъ, бѣгущій во всю прыть, судорожно прижимая обѣ руки къ ранѣ. Но хотя это былъ, по словамъ Верещагина, едва ли не первый примѣръ видѣннаго имъ смертельно-раненаго человѣка, картина удалась менѣе другихъ. „Высматриваютъ!“ (1-я картина поэмы „Варвары“) не можетъ тоже почесться одною изъ лучшихъ картинъ этого времени—особливо несимпатично дѣйствуетъ зелень на землѣ, по которой ползутъ или на которой лежатъ туркмены: она кажется какого-то преувеличеннаго яркаго тона. За то превосходна картина: „Парламентеры“. „Сдавайся!“, кричатъ два верховыхъ туркмена, передовые своего отряда, чудно свѣтящіеся на солнцѣ своими разноцвѣтными халатами. „Убирайся къ чорту“, отвѣчаютъ имъ издали, изъ тумана, русскіе казаки, полегшіе на-земь позади полегшихъ тоже коней своихъ. „У гробницы святаго—благодарятъ Всевышняго“ и „У дверей мечети“—двѣ картины, гдѣ содержаніе не отличается ничѣмъ особеннымъ, но гдѣ техника письма доходитъ до высшихъ предѣловъ мастерства и красоты, особливо въ чудной восточной архитектурѣ и чудныхъ свѣтовыхъ эффектахъ, переданныхъ съ неподражаемымъ совершенствомъ. Эти двѣ картины—достойные товарищи картины „У дверей Тамерлана“.

Къ этому же времени относится одна изъ лучшихъ картинъ Верещагина: „Самаркандскій зинданъ“—подземная тюрьма, клоповникъ. Слабый свѣтъ едва проникаетъ въ это подземелье черезъ отверстіе вверху, и несчастныя жертвы туркестанскихъ деспотовъ бродятъ тамъ, внизу, подъ землей, словно привидѣнія. Впечатлѣніе отъ этой мастерски исполненной картины—ужасно.

Но въ этомъ 1873 году явилось у Верещагина и нѣсколько картинъ мало удовлетворительныхъ. Наприм. огромная картина „Съ горъ на долины: перекочевка киргизскихъ ауловъ“, „Молла Раимъ и Молла Керимъ, по дорогѣ на базаръ, верхомъ на осликахъ, ссорятся“, изображеніе туркестанскихъ офицеровъ „Когда походъ будетъ“ и „Когда похода не будетъ“. Вообще можно было-бы, кажется, сказать, что, послѣ трехъ лѣтъ страшной, нечеловѣческой работы, Верещагинъ достигалъ изумительнаго техническаго совершенства, но это совершенство доставалось ему цѣною и легко понятнаго утомленія. Пора было ему, не взирая на всю громадную энергію и силу, остановиться и передохнуть.

Такой передышкой были для него выставки въ Лондонѣ и Петербургѣ.

Какъ результатъ этихъ выставокъ являлся тотъ выводъ, что самое высшее по техникѣ за это время — все то, что онъ написалъ въ 1872 и частью въ 1873 году, но какъ высшее по содержанію, по живому и глубокому чувству, по великому драматизму жизни—то, что онъ написалъ въ 1871 году, и лишь частью въ 1872 году. Безчисленные этюды, писанные красками и рисованные карандашемъ прямо съ натуры, въ Азіи, всѣ дышали необычайной жизнью и правдивостью.

Но праздность и спокойное пожинанье лавровъ были невозможны для Верещагина, и даже пока шла его выставка въ Петербургѣ, онъ продолжалъ работать кистью. Въ Петербургѣ написана, имъ въ 1874 году, небольшая, но прекрасная картинка: „Входныя ворота въ дворецъ коканскаго хана", для которой у него были этюды, дѣланные на мѣстѣ.

Верещагинской выставкѣ не суждено было дойти до конца спокойно, мирно, какъ у всѣхъ. Почти въ самомъ началѣ, три изъ числа лучшихъ картинъ исчезли съ нея. Толпы публики радовались и восхищались выставкой; но оказались и недовольные — оказались люди, уязвленные въ своихъ понятіяхъ и симпатіяхъ. Одни были истинные, другіе притворные патріоты, но и у тѣхъ, и у другихъ были свои резоны нападать на иныя картины Верещагина. Генералъ Кауфманъ былъ человѣкъ рѣдкій, великодушный и благородный, но, какъ главный начальникъ Туркестана, „имѣлъ слабость, пишетъ Верещагинъ, разсердиться на нѣкоторыя изъ моихъ туркестанскихъ картинъ, и нѣкоторымъ образомъ шельмовалъ меня передъ всѣмъ своимъ штабомъ, на пріемѣ, доказывая мнѣ, что я во многомъ „налгалъ": отрядъ-де его никогда не оставлялъ на полѣ боя убитыхъ и т. п. Статскій генералъ С*** окончательно вывелъ меня изъ терпѣнія, разсказывая о своихъ впечатлѣніяхъ передъ моею „клеветою" на солдатъ. Я пожегъ тѣ картины, что имъ кололи глаза".

Эти три картины были: „Забытый", „Окружили—преслѣдуютъ" и „Вошли". Я помню, какъ въ то самое утро Верещагинъ пришелъ ко мнѣ и разсказывалъ, что́ онъ только-что сдѣлалъ. На немъ лица не было, онъ былъ блѣденъ и трясся. Выговаривать, жалѣть, доказывать—было-бы просто уже смѣшно. Я былъ совершенно пораженъ. Эти три картины были однѣ изъ самыхъ капитальныхъ, изъ самыхъ мною обожаемыхъ. Но я только повторялъ Верещагину, что это—просто преступленіе такъ слушаться своихъ нервовъ, а гг. С***, Г*** и иныхъ, онъ все-таки никогда не пройметъ—имъ-то какое дѣло? Они поживутъ-поживутъ, да скоро и со свѣта сойдутъ съ своими глупостями и тупо-

стями, а тѣ картины никогда уже не воротятся для тѣхъ, кто и не тупъ и великія созданія понимаетъ. Верещагинъ мало меня слушалъ, можетъ быть, и вовсе не слыхалъ, нѣсколько минутъ нервно ходилъ по залѣ, то вдругъ останавливался и опирался на подоконникъ — и уѣхалъ. Генералъ Гейнсъ, тогда всякій день съ нимъ видавшійся, засталъ Верещагина почти въ первыя минуты послѣ „казни" картинъ. Онъ лежалъ, завернувшись въ плэдъ, у той печки, гдѣ догорали куски разрѣзанныхъ картинъ: онъ былъ страшно блѣденъ, вздрагивалъ и слезы были на глазахъ. Онъ разсказывалъ, что везшій его извозчикъ принялъ его за пьянаго и все на него обертывался. Это еще болѣе разволновало его.

Въ тѣ дни ходилъ по Петербургу слухъ, будто Верещагинъ уничтожилъ три свои картины вслѣдствіе неудовольствія самого Государя Императора. Это была грубая неправда, пустѣйшая выдумка праздныхъ болтуновъ. Напротивъ, Императоръ Александръ Николаевичъ всегда относился къ картинамъ Верещагина съ величайшей симпатіей и уваженіемъ, и, обходя выставку 1874 года еще раньше публики, при всѣхъ лучшихъ картинахъ, а въ томъ числѣ и при этихъ трехъ, выражалъ Верещагину свое восхищеніе и удовольствіе. Но слухъ такъ твердо держался, что въ „Голосѣ" не посмѣли даже напечатать написаннаго мною маленькаго извѣстія о сожженіи этихъ трехъ картинъ: всѣ мои увѣренія и разсказы о подлинныхъ обстоятельствахъ дѣла ни къ чему не повели. Въ слѣдующемъ, 1875 году, я имѣлъ случай разсказывать событіе пожженія картинъ Верещагинымъ, со всѣми истинными подробностями, бывшему начальнику III-го Отдѣленія Собственной Его Величества Канцеляріи, графу П. А. Шувалову, и настоящему въ ту минуту начальнику этого учрежденія, генералъ-адъютанту А. Л. Потапову: оба не знали ничего достовѣрнаго объ этомъ событіи, но навѣрное знали только то, что никакого недовольства Государя Императора не бывало.

Еще въ мартѣ, когда Верещагинъ былъ въ Петербургѣ, говорили, что академія художествъ намѣрена дать ему званіе профессора. Это очень сердило его. Уѣзжая на Востокъ, онъ меня просилъ, если такой слухъ осуществится, тотчасъ дать ему знать. Дѣйствительно, когда предположеніе перешло въ дѣло, и была уже оффиціальная бумага, я написалъ Верещагину въ Бомбэй. Онъ немедленно прислалъ мнѣ „письмо къ редактору", которое я напечаталъ въ № 252 „Голоса" за 1874 годъ. Содержаніе его было слѣдующее: „Извѣстясь о томъ, что императорская академія художествъ произвела меня въ профессора, я, счи-

тая всѣ чины и отличія въ искуствѣ безусловно вредными, начисто отказываюсь отъ этого званія. В. Верещагинъ. Бомбей, 1/13 августа".

Письмо это вызвало много преній за и противъ, но скоро сдѣлалось причиною великаго печатнаго скандала. Нѣкто Урусовъ писалъ въ „Соврем. Извѣстіяхъ (№ 233): „Безпримѣрное дѣло совершается на Руси! Отказываются отъ почетнѣйшаго званія, подносимаго императорскою академіею художествъ! Мы въ затрудненіи, плакать намъ или смѣяться при видѣ такого явленія, необычайнаго у насъ и рѣдкаго въ цѣломъ свѣтѣ". Истолковать все это неразумному художнику и выразить увѣренность, что его странный отказъ произведетъ впечатлѣніе только на «непризнанныхъ геніевъ, разглагольствующихъ по трактирамъ и погребкамъ», авторъ не беретъ на себя смѣлости. Въ концѣ своей замѣтки, Урусовъ величалъ Верещагина „ташкентско-бомбейскимъ величествомъ". Вслѣдъ за Урусовымъ, малодаровитый академикъ Тютрюмовъ, давно уже добивавшійся профессорскаго званія и понапрасну представлявшій въ академію, впродолженіи многихъ лѣтъ, одну картину за другою, счелъ своею обязанностью вступиться за почетное званіе, и, какъ онъ воображалъ, доставить академіи, своимъ непрошеннымъ подслуживаньемъ, великое удовольствіе. Онъ напечаталъ въ „Русскомъ Мірѣ", № 265, статью, подъ заглавіемъ: „Нѣсколько словъ касательно отреченія г. Верещагина отъ званія профессора живописи". Здѣсь было сказано: „Не покажутся-ли строки Верещагина особенно странными, если еще не хуже, каждому просвѣщенному человѣку, зная, что ихъ писала рука Европейца! Можно подумать, что Верещагинъ изъ русскаго преобразился душою и тѣломъ въ одинъ изъ тѣхъ типовъ, которые онъ набросалъ въ своихъ картинкахъ. Изъ его заявленія должно заключить, что такому художнику, какъ онъ, всякіе почетные титулы вредны, а полезны только деньги, деньги и деньги, которыя онъ умѣлъ ловко и выручить". Тутъ же Тютрюмовъ разсказывалъ, что огненное освѣщеніе нѣкоторыхъ залъ выставки было придумано только для того, чтобъ „скрыть недостатки письма" многихъ картинъ, что вообще всѣ картины писаны не самимъ Верещагинымъ, а, „*компанейскимъ способомъ*", въ Мюнхенѣ, что одному человѣку не подъ силу въ 4—5 лѣтъ написать такую массу картинъ", и поэтому-то „Верещагину, давшему только свою фирму, и совѣстно было принять профессорство".

Возмущенный такою безпримѣрною наглостью и невѣжественностью, я, отъ имени Верещагина, попросилъ Тютрюмова (въ СПБ. Вѣдомостяхъ, № 269-й) представить доказательства „фальши" Верещагина. Въ отвѣтъ, онъ, имѣя въ перспективѣ внесеніе дѣла о клеветѣ и опозорѣ-

ніи въ судъ, сталъ изворачиваться и заштукатуривать свои слова. Между тѣмъ эти позорныя нелѣпости и смѣшныя подозрѣнія послужили поводомъ къ такимъ протестамъ и опроверженіямъ со стороны художниковъ русскихъ и иностранныхъ, какихъ еще навѣрное никогда не бывало въ исторіи искуства.

Одинадцать русскихъ художниковъ[1]) напечатали въ „Голосѣ" (№ 275-й) короткое, но энергическое заявленіе, гдѣ говорилось: „никогда въ печати не появлялось болѣе возмутительнаго обвиненія, направленнаго противъ художника. Тѣмъ не менѣе, мы, пишущіе эти строки, не сочли-бы себя въ правѣ возражать академику Тютрюмову, если бы онъ говорилъ отъ своего лица, а не отъ лица художниковъ вообще. Подобное обобщеніе его мнѣнія съ мнѣніемъ всѣхъ художниковъ обязываетъ насъ заявить публично, что мнѣнія г. Тютрюмова намъ совершенно чужды. Мы не дѣлимъ ни его разочарованій, ни подозрѣній, ни его критическихъ взглядовъ, и смѣемъ думать, что Верещагинъ съ честью можетъ оставаться въ семьѣ русскихъ художниковъ, что бы ни думалъ о немъ г. Тютрюмовъ".

Немного позже, нашъ извѣстный баталистъ, профессоръ Коцебу, постоянно проживающій въ Мюнхенѣ, прочелъ въ нѣмецкихъ газетахъ подробный разсказъ о выходкѣ Тютрюмова и о моемъ протестѣ противъ него. Онъ написалъ въ Петербургъ, профессору Д. И. Гримму, письмо, высказывавшее все его негодованіе. Онъ говорилъ, что каждому, хоть сколько-нибудь понимающему дѣло, довольно взглянуть на картины Верещагина, чтобы видѣть, что всѣ онѣ писаны одною и тою-же рукою. Поэтому онъ объявлялъ, что „протягиваетъ мнѣ руку" для защиты благородной личности Верещагина и просилъ предложить мнѣ, чтобъ я обратился къ мюнхенскому обществу художниковъ, прося ихъ произвести формальное художественное слѣдствіе о работахъ Верещагина за то время, что онъ прожилъ въ Мюнхенѣ, съ 1871 до 1873 года. Я это сдѣлалъ, и получилъ отъ „мюнхенскаго художественнаго товарищества" (состоящаго изъ 600 приблизительно художниковъ) оффиціальное письмо отъ $^{18}/_{30}$ декабря 1874 г., гдѣ говорилось, что это общество произвело тщательнѣйшее разслѣдованіе по этому предмету, созывало въ общее собраніе всѣхъ своихъ членовъ, распрашивало прежнюю прислугу Верещагина, но никакіе распросы и справки не подтвердили словъ академика Тютрюмова; что „какъ въ ихъ общемъ собраніи, такъ и внѣ его, во всѣхъ художественныхъ кружкахъ, фактъ

---

[1]) Баронъ М. П. Клодтъ, В. Якоби, И. Шишкинъ, П. Забѣлло, К. Гунъ, баронъ М. К. Клодтъ, Г. Мясоѣдовъ, И. Крамской, П. Чистяковъ, А. Поповъ, Н. Ге.

оклеветанія такого высокаго художника, какъ Верещагинъ, вызвалъ глубочайшее негодованіе, и что, безъ единаго исключенія, всѣ многочисленные художники, знающіе произведенія Верещагина по фотографіямъ, выразили самую твердую увѣренность, что высокая оригинальность этихъ созданій на сюжеты изъ ташкентской войны, рѣшительно исключаетъ участіе всякой другой руки, кромѣ руки одного, единственнаго мастера". Это заявленіе было за подписью предсѣдателя, секретаря и членовъ комитета мюнхенскаго художественнаго товарищества, въ числѣ которыхъ были такія современныя знаменитости, какъ наприм. Линденшмитъ, Брандтъ. Я напечаталъ это письмо, въ русскомъ переводѣ, въ № 352 „С.П.Б. Вѣдомостей" 1874 года. Это заявленіе было встрѣчено съ симпатіей всей русской прессой, кромѣ „Отечеств. Записокъ", которыя въ одномъ своемъ „Внутренномъ обозрѣніи" (1875 г., апрѣль) глубокомысленно объяснили, что „все слѣдствіе о Тютрюмовѣ и Верещагинѣ такой же абсурдъ, какъ само обвиненіе Тютрюмова"; притомъ-же слѣдствіе не доведено до конца, потому-что осталось неизвѣстнымъ, „всѣ-ли мюнхенскіе художники представлены въ этомъ кружкѣ, и не было-ли тогда въ Мюнхенѣ художниковъ изъ Франціи, Италіи и т. д., которыхъ могли вовсе не знать художники мюнхенскаго кружка". На такія невѣжественныя и недобросовѣстныя кляузы уже нечего было отвѣчать, и тютрюмовское дѣло на томъ и прекратилось.

Послѣ окончанія выставки въ Петербургѣ, туркестанская коллекція картинъ Верещагина была отправлена въ Москву: ее купилъ всю, въ полномъ составѣ, за 92,000 рублей, П. М. Третьяковъ, собственникъ знаменитой русской картинной галереи, уже и теперь завѣщанной имъ русскому народу; при покупкѣ онъ заявилъ, что и эту коллекцію онъ не оставитъ своею личною собственностью и тоже завѣщаетъ русскому народу.

Первыя свѣдѣнія о картинахъ Верещагина Москва получила, конечно, изъ разныхъ петербургскихъ газетъ, но также и изъ своихъ собственныхъ источниковъ. Корреспондентъ „Московскихъ Вѣдомостей", въ № 64 за 1874 годъ (13 марта), писалъ въ Москву, что картины Верещагина „это — эпопея туркестанской войны, изображенная съ туркменской точки зрѣнія... Герои его „поэмы" — туркмены, побѣждающіе русскихъ и торжествующіе свою побѣду. Поэтъ-художникъ воспѣваетъ ихъ подвиги и вѣнчаетъ ихъ апоѳеозой изъ пирамиды человѣческихъ череповъ... У Верещагина есть много изученія, наблюдательности и мѣстами сильно развитая техника; недостаетъ только весьма часто самаго главнаго — поэзіи. Въ общемъ его

Шипка-Шеново

Картина В. В. Верещагина

картины болѣе похожи на раскрашенныя иллюстраціи къ книгѣ о Туркестанѣ, чѣмъ на художественныя въ полномъ смыслѣ произведенія...“ Но скоро самимъ „Московскимъ Вѣдомостямъ“ стало, вѣроятно, совѣстно такихъ нелѣпыхъ отзывовъ, и спустя два мѣсяца, въ ихъ № 218 (13 мая) появилась статья другаго корреспондента, гдѣ порицалась первая статья, и новый писатель, прямо наоборотъ, заявлялъ, что „Верещагинъ—художникъ русскій по преимуществу. Правдивость, это наиболѣе вѣрно чуемое русскимъ инстинктомъ въ области искусства и наболѣе дорогое русскому художественному духу качество, представляется самою характерною, преобладающею чертою въ талантѣ нашего даровитаго соотечественника. Стоя передъ картинами Верещагина, вы испытываете то-же чувство удовлетворенія, какое дастъ вамъ чтеніе произведеній графа Льва Толстаго. Выражаясь еще опредѣлительнѣе, можно сказать, что Верещагинъ въ нашей живописи то-же, что наша литература имѣетъ въ лицѣ автора „Казаковъ“ и „Войны и мира“.

Какова была судьба картинъ Верещагина въ Москвѣ, то ярко рисуетъ слѣдующее письмо Перова ко мнѣ (отъ 27 Апрѣля 1874 года). Это былъ отвѣтъ на мою просьбу постараться устроить въ Москвѣ, въ „Училищѣ живописи и ваянія“, гдѣ Перовъ состоялъ профессоромъ, очень вліятельнымъ, выставку рисунковъ талантливаго архитектора Гартмана, за нѣсколько мѣсяцевъ передъ тѣмъ скоропостижно скончавшагося. „Извините, писалъ онъ мнѣ, что я такъ долго не отвѣчалъ на ваше письмо; но причина тому была не маловажная, которую я и постараюсь изложить вамъ здѣсь. П. М. Третьяковъ, купивъ коллекцію картинъ Верещагина, предложилъ ее въ подарокъ училищу, но съ условіемъ, чтобы училище сдѣлало пристройку съ верхнимъ освѣщеніемъ, гдѣ-бы и могла помѣщаться вся коллекція картинъ, и далъ свободу сдѣлать это черезъ годъ и даже черезъ два, а покуда картины могутъ помѣститься въ училищѣ на стѣнахъ, и, назначивши извѣстную плату, открыть входъ для публики: такимъ образомъ даже еще кое-что пріобрѣтется для постройки галереи. Что-же вы думаете, сдѣлали члены совѣта, т. е. начальствующія лица училища? Конечно обрадовались, пришли въ восторгъ, благодарили Третьякова? Ничуть не бывало. Они какъ-будто огорчились. Никто не выразилъ никакого участія къ этому дѣлу, и начали толковать, что у нихъ нѣтъ такихъ денегъ (по смѣтѣ оказалось, что для этого нужно 15,000). Думали-гадали, гдѣ достать эти деньги, и не нашли, и почти-что отказались отъ этого подарка, даже и не послали поблагодарить Третьякова, а назначили другой совѣтъ, куда былъ приглашенъ и Третьяковъ, вѣроятно, съ тою цѣлью, что, такъ какъ онъ уже истратилъ 92,000, то не пожертвуетъ-ли онъ и

15,000 на постройку. Нужно вамъ сказать, что въ совѣтѣ сидѣли ***, ***, *** и ***, у каждаго есть не одинъ милліонъ, а нѣсколько. Такъ кончился первый совѣтъ. Инспекторъ, видя всю эту неловкость, вызвался поѣхать къ Третьякову и поблагодарить его. Тогда ему сказали, чтобы онъ поблагодарилъ и отъ нихъ. На второй совѣтъ Третьяковъ не пріѣхалъ, а прислалъ письмо, что онъ свою коллекцію болѣе не даритъ училищу. Вы думаете, Влад. Вас., произошелъ шумъ, высказано было сожалѣніе, желаніе возвратить потерянное?—Ничуть не бывало, всѣ какъ будто обрадовались: „ну и пусть такъ будетъ!“, и тутъ-же, какъ-бы издѣваясь надъ Третьяковымъ и полезнымъ дѣломъ, начали разсуждать о томъ, что нужно заложить Училище за 200,000 и выстроить доходный домъ. Теперь все это кончено. Что будетъ? Гдѣ будетъ помѣщаться коллекція Верещагина—неизвѣстно.... Мое мнѣніе таково, что искуство совершенно лишнее украшеніе для матушки-Россіи, а можетъ еще и не пришло то время, когда мода на искуство выразится сильнѣе, а потому и любовь къ нему будетъ замѣтнѣе“.

Великодушный даритель, П. М. Третьяковъ, принужденъ былъ взять свой великолѣпный даръ назадъ. Онъ предложилъ Верещагинскую коллекцію Обществу любителей художества (помѣщающемуся у Страстнаго монастыря), но оно тоже отказалось, ссылаясь на недостатокъ мѣста. Тогда П. М. Третьяковъ выстроилъ новыя залы при своей прежней галереѣ, и взялъ коллекцію къ себѣ назадъ, все-таки предназначая ее русскому народу. Гдѣ еще случалось что-нибудь подобное съ созданіями крупныхъ художниковъ?

Къ моему сожалѣнію, я долженъ упомянуть здѣсь еще объ одномъ печальномъ фактѣ изъ московской художественной жизни. Перовъ, въ началѣ 1874 года принимавшій такое горячее участіе въ судьбѣ Верещагинскихъ картинъ, въ концѣ того-же года становится во враждебное отношеніе къ нимъ. Вообще говоря, Москва и московскіе художники не проявили и тѣни того сочувствія къ Верещагину, какое выросло вдругъ въ Петербургѣ: большинство въ Москвѣ осталось равнодушно, а частью стало и враждебно. Всего лучше это выразилось въ статьѣ „Современныхъ Извѣстій“ 28 октября 1874 года, подписанной: „В. Бризгаловъ“. Здѣсь хвалили Верещагина за превосходную технику, но порицали за „фокусъ“ огненнаго освѣщенія, какъ вещь не дозволительную въ искуствѣ, а также порицали за „отсутствіе выраженій въ лицахъ“ и за постоянное „избѣганіе физіономій“(!). Перовъ, какъ мы знаемъ отъ очевидцевъ, знакомыхъ его, сталъ вдругъ раздѣлять эти воззрѣнія и до конца жизни не хотѣлъ признавать значи-

тельности Верещагина. Но въ 70-хъ годахъ Перовъ былъ далеко не прежній Перовъ; его характеръ все болѣе и болѣе окислялся, и онъ становился желченъ и раздражителенъ, бросилъ всѣхъ прежнихъ товарищей по искуству, вышелъ изъ „Товарищества передвижныхъ выставокъ", и все это одновременно со все большимъ и большимъ паденіемъ его таланта.

IV.

Покуда чудныя странности происходили въ Петербургѣ и Москвѣ по поводу произведеній Верещагина, онъ спѣшилъ въ Индію. Онъ уѣхалъ изъ Петербурга гораздо раньше окончанія выставки, еще 31 марта, и писалъ мнѣ изъ Москвы: „что-то такое выпираетъ меня впередъ, дальше..." До отъѣзда, въ мартѣ у него былъ планъ поѣхать сначала въ Соловецкій монастырь, затѣмъ по Сибири въ приамурскій край, Японію, Китай, Тибетъ, Индію. Но потомъ этотъ планъ измѣнился, и онъ поѣхалъ прямо въ Индію, черезъ Константинополь и Александрію. Весь мартъ приготовлялся онъ къ этому путешествію, читалъ и просматривалъ у меня, въ публичной библіотекѣ, много иностранныхъ книгъ и изданій „изъ описывающихъ этотъ путь съ его природою и людьми", какъ онъ писалъ мнѣ.

Первыя письма Верещагина были наполнены заботой о томъ, кому и какъ продана его коллекція туркестанскихъ картинъ. Сначала ее намѣревались пріобрѣсти Д. П. Боткинъ и П. М. Третьяковъ вмѣстѣ. Непремѣнными условіями было поставлено со стороны Верещагина, чтобы она никогда не раздроблялась, не была отчуждаема изъ Россіи и была всегда открыта для обзора публики. Коллекція была пріобрѣтена однимъ П. М. Третьяковымъ. Когда-же покупка состоялась, Верещагинъ объявилъ, что 5000 рублей изъ числа входной платы на выставку 1874 г. въ „особые", платные дни, онъ желаетъ передать въ новгородское земство, съ просьбою употребить ихъ на устройство первоначальныхъ школъ для дѣвочекъ, или для дѣвочекъ и мальчиковъ, но не для однихъ послѣднихъ". Онъ писалъ мнѣ изъ Сиккима 13 марта 1875 года, что желалъ-бы, чтобъ назначенныя имъ деньги пошли „на улучшеніе способовъ преподаванія въ первоначальныхъ школахъ, хоть въ нѣсколькихъ, хоть въ одной, только эти деньги должны идти не на поповское, а тѣмъ паче не на дьячковское обученіе". Мы увидимъ ниже, что послѣ аукціонной продажи, въ 1880 году, коллекціи индійскихъ картинъ, Верещагинъ точно также назначилъ часть суммы на рисовальныя школы.

Вотъ отрывки изъ одного письма Верещагина ко мнѣ отъ 11-го февраля 1875 года, рисующіе разныя стороны его путешествія; „....Я въ самой середкѣ Гималаевъ, въ маломъ королевствѣ Сиккимъ; въ резиденцію великаго монарха этой страны я уже направляюсь и уже обмѣнялся съ нимъ нѣсколькими витіеватыми письмами и болѣе скромными подарками. Это время я занимался въ буддистскихъ монастыряхъ, а ранѣе того, на высотѣ 15,000 футовъ, чуть не замерзъ со своею женою. Снѣгъ, по которому намъ пришлось идти послѣдній день подъема на гору Канчинги (28,000 футовъ), испугалъ моихъ спутниковъ, и они за нами не изволили послѣдовать. Между тѣмъ пошелъ снѣгъ, которымъ пришлось и питаться за неимѣніемъ другой пищи; онъ потушилъ нашъ огонь, и кабы не мой охотникъ, который отыскалъ и уговорилъ одного изъ людей внести на гору ящикъ и нѣсколько необходимыхъ вещей,—пришлось-бы плохо. Замѣчательно, что я выбился изъ силъ и положительно заявилъ объ этомъ прежде, чѣмъ моя дорогая спутница, маленькая жена, слабая и мизерная. За то послѣ, когда первое изнуреніе прошло, она вдругъ грохнулась о землю. Лицо мое, за нѣсколько дней пребыванія на этой высотѣ, непомѣрно опухло, и какое-то странное давленіе на темя, отъ котораго я непремѣнно умеръ-бы черезъ пару промедленныхъ дней, заставило меня спуститься прежде, чѣмъ всѣ этюды, которые я намѣревался сдѣлать, были готовы. Сдѣлаю еще попытку въ другое время года и въ другомъ мѣстѣ—ужь очень хороши эти горныя шири и выси, покрытыя льдомъ и снѣгомъ. Когда спущусь съ горъ, пріѣду въ Агру, пошлю вамъ оттуда съ полсотни, а можетъ и болѣе этюдовъ; многіе изъ нихъ лишь наброски, но многіе хорошо кончены, и изъ таковыхъ каждый, надѣюсь, стоитъ петербургскихъ профессоровъ (а все-таки профессоромъ не хочу быть и не буду). То, что съ помощью этихъ этюдовъ я надѣюсь сдѣлать, будетъ, какъ думаю, имѣть не англо-индѣйское только, а всеобщее значеніе, и не формою только, т. е. рисункомъ, эффектомъ письма и проч., а самою сутью картины. Впрочемъ, не хвалюсь ѣдучи на рать... Что вамъ сказать на обвиненіе меня въ эксплуатированіи чужаго труда и искуства? Я не только дотрогиваться до моихъ работъ, даже смотрѣть на нихъ никого не пускалъ, такъ послѣ этого судите, какъ это обвиненіе смѣшно и глупо... Въ настоящую минуту думаю, какъ-бы уговорить посидѣть немного странствующаго буддистскаго монаха, который, бормоча молитвы, обходитъ чуть не 20-й разъ мой монастырь, и еще, чешу руки, искусанныя москитами... Я-бы держалъ свои этюды здѣсь, но они покрываются плесенью за время дождей, а въ жару коробятся, доски же трескаются (на несчастье, нѣсколько этю-

довъ я написалъ на доскахъ)... Получилъ извѣщеніе отъ графа Шувалова изъ Лондона, что на Бомбэй посланы мнѣ рекомендаціи [1]). Это было очень нужно; здѣшніе вліятельные люди говорили мнѣ, что безъ достаточныхъ рекомендацій я прослыву шпіономъ"...

Изъ Сиккима же онъ мнѣ писалъ 13-го марта: „...Я надѣялся очень скоро добраться до Одепура (въ Бенгалѣ), гдѣ хотѣлъ основаться и поработать, но на дѣлѣ пробился на дорогѣ 2—3 недѣли. Самъ, весь мокрый (во время дождей) и въ грязи, погонялъ быковъ, которыхъ запрягали по шести въ каждую изъ моихъ трехъ повозокъ. Я ежедневно буквально выбивался изъ силъ. Въ добавокъ, въ Одепурѣ англійскій резидентъ не далъ мнѣ ничего, кромѣ вѣжливыхъ отказовъ"...

Нѣкоторыя выдержки изъ индѣйскихъ путевыхъ писемъ Верещагина я тогда же печаталъ въ „Спб. Вѣдомостяхъ" 1874 года и въ „Голосѣ" 1875 года (№ 28). Но, кромѣ всѣхъ извѣстій подобнаго рода, очень интересными и замѣчательными мнѣ казались замѣтки Верещагина объ индѣйской архитектурѣ и музыкѣ: не разъ въ своихъ письмахъ онъ высказывалъ мнѣ свое удивленіе близкому сходству ихъ съ коренной народной архитектурой и пѣснью древней Руси.

Пока Верещагинъ путешествовалъ по Индіи, я, въ нѣсколько пріемовъ, получилъ огромное количество его индѣйскихъ этюдовъ съ натуры, которые мнѣ строго запрещено было кому-бы-то ни было показывать. Они пробыли въ Петербургѣ до весны 1876 года, и никто не имѣлъ возможности вмѣстѣ со мною любоваться на эти необычайныя художественныя сокровища и радоваться на то, какіе громадные шаги впередъ, по техникѣ, дѣлалъ теперь Верещагинъ.

Въ концѣ 1875 года, онъ сталъ все чаще и чаще жаловаться на нездоровье, такъ что, напримѣръ, 27-го ноября, писалъ даже, что не можетъ ни работать, ни читать: кромѣ книгъ, взятыхъ съ собою, и англійскихъ газетъ, часто возмущавшихъ его своимъ безконечно-враждебнымъ отношеніемъ къ Россіи и всему русскому, Верещагинъ читалъ также постоянно „Спб. Вѣдомости", которыя поручилъ мнѣ высылать ему въ Индію. Англійскіе доктора настоятельно совѣтовали ему воротиться въ Европу. Въ началѣ марта 1876 года, онъ писалъ мнѣ изъ Агры: „Жара уже наступила, и я совсѣмъ безъ силъ. Не знаю, какъ доберусь до Европы. Этюдовъ множество, задуманнаго еще, пожалуй, больше, а силенки плохи — предосадно"... 8-го марта

---

[1]) Вслѣдствіе просьбы нѣсколькихъ ближайшихъ знакомыхъ Верещагина, въ томъ числѣ и моей просьбы, нашъ посолъ въ Лондонѣ, графъ П. А. Шуваловъ, съ величайшею обязательностью исходатайствовалъ у англійскаго правительства оффиціальную рекомендацію для Верещагина къ индѣйскому вице-королю, лорду Норсбруку, на время его путешествія по Индіи.

онъ писалъ мнѣ изъ Джейпура: „Мой указъ объ отставкѣ потерянъ въ канцеляріи туркестанскаго генералъ-губернатора, и покуда не получу паспорта, какъ мнѣ ни нужно теперь побывать въ Питерѣ, я долженъ миновать русскую границу, ибо разъ уже сидѣлъ въ Вержболовѣ въ кутузкѣ (былъ арестованъ при полиціи) — за безпаспортность“... [1]).

Еще отъѣзжая за-границу, онъ задумалъ устроить себѣ громадную мастерскую въ окрестностяхъ Парижа. Земля была куплена въ Maisons-Laffitte, много денегъ изведено, но мастерская все-таки не построилась, пока Верещагинъ былъ въ Индіи, какъ онъ этого желалъ. Во всемъ этомъ, ему привелось испытать крупную недобросовѣстность нѣкоего коммисіонера Лорча, въ Парижѣ, которому вполнѣ ввѣрился и съ которымъ былъ даже на „ты“. Дѣло кончилось впослѣдствіи процессомъ, и Верещагинъ сильно поплатился деньгами. Теперь же, пока приступлено было къ постройкѣ, Верещагинъ нанялъ небольшую мастерскую въ Отёлѣ. 14-го апрѣля онъ писалъ мнѣ: „Впечатлѣнія мои складываются въ два ряда картинъ, въ двѣ поэмы: одна короткая (такъ и назову ее: „Коротенькая поэма“), другая длинная, въ 20 или 30 колоссальныхъ картинахъ. Придется, вѣроятно, съѣздить еще разъ въ Индію... Мнѣ собственно большихъ денегъ не нужно, но для школъ, которыя я хочу устроить—необходимо. Значитъ, мнѣ нужно быть не слишкомъ-то податливымъ на наши россійскія щедроты, а въ случаѣ нужды не брезгать и Англіей, благо для нихъ Индія интересна, а сохранять предметы искуства они умѣютъ лучше насъ... Между прочимъ, я хотѣлъ-бы имѣть деньги и для того, чтобы сдѣлать изданіе моего путешествія (туркестанскаго) по моему вкусу, не прибѣгая къ кошельку издателей, рыночный вкусъ которыхъ извращаетъ всякую художественность до неузнаваемости“... Эти послѣднія слова относятся къ намѣренію Верещагина издать большинство его туркестанскихъ картинъ и этюдовъ, въ видѣ иллюстрацій къ «Путешествію по Туркестану,» которое обѣщался написать А. К. Гейнсъ. Все это должно было получить общій видъ, въ родѣ путешествій Верещагина по Закавказью и по Срезней Азіи, напечатанныхъ въ „Tour du monde“ 1868 и 1873 годахъ, и быть издано въ этомъ же журналѣ. Къ сожалѣнію, не взирая на всѣ хлопоты и переписку въ теченіе 1875 и 1876 годовъ, и частью даже и нарисованные В. М. Васнецовымъ (въ Петербургѣ) и награвированные на деревѣ (въ Парижѣ) рисунки, дѣло не состоялось. „У меня у самого есть дневникъ всего моего путешествія, но обработывать его

---

[1]) Это случилось въ 1869 году, когда Верещагинъ ѣхалъ изъ-за границы въ Петербургъ.

я рѣшительно не въ состояніи", писалъ мнѣ, въ маѣ, Верещагинъ, ссылаясь на тогдашнюю свою болѣзнь въ печени. Впослѣдствіи, онъ также не разъ подумывалъ самъ писать текстъ этотъ; но это значилобы отнимать у себя время отъ новыхъ картинъ, и онъ оставилъ это предположеніе.

Уже 27-го мая 1876 года Верещагинъ писалъ мнѣ: «Теперь у меня стоитъ большое начатое полотно: „Снѣги Гималаевъ" — первая картина первой моей поэмы (коротенькой). Каждая картина имѣетъ соотвѣтствующее четверостишіе: стихи эти я сочинилъ въ то время, когда скакалъ на почтовыхъ, удаляясь отъ Гималаевъ, за нѣсколько запряжекъ и перепряжекъ лошадей, въ продолженіе которыхъ жена моя спала. Послѣ я только добавилъ введеніе и заключеніе... Большая часть картинъ уже передо мною, какъ живыя».

Но тутъ, пока онъ писалъ великолѣпія индѣйской природы, война снова потревожила воображеніе Верещагина.

Въ іюлѣ 1876 года, когда Сербія задумала освободиться отъ Турціи, и военныя дѣйствія были уже въ полномъ разгарѣ, Верещагинъ писалъ мнѣ, посылая свою денежную лепту для войны: „Кабы не жена моя, я-бы уѣхалъ туда рисовать — и драться, въ случаѣ нужды"... 10-го октября: „Я-бы давно уже уѣхалъ въ Бѣлградъ, кабы не страшные хлопоты съ постройкой мастерской, дрязги, гадости, кляузничество *). Впрочемъ, если перемиріе заключатъ, можетъ быть, и не поѣду"...

Однако-же, не смотря на всѣ затяжки, около 1877 года, домикъ Верещагина въ Maisons-Laffitte, съ двумя огромными мастерскими, наконецъ, былъ оконченъ. Одна изъ этихъ мастерскихъ въ 11 сажень длины, со свѣтомъ сбоку, сквозь сплошную, можно сказать, стеклянную стѣну, назначалась для работы зимой; другая, также огромная, но круглая, была открытая, съ небольшимъ, прикрытымъ лишь сверху отъ дождя и солнца, сегментомъ, и вся поворачивалась по рельсамъ на центральной оси, такъ что впродолженіе цѣлыхъ дней, весной, лѣтомъ и осенью, Верещагинъ могъ работать въ ней съ освѣщеніемъ съ той стороны, которая требовалась для той или другой его картины. Къ веснѣ 1877 года въ этихъ мастерскихъ стояло уже нѣсколько картинъ колоссальной величины, на сюжеты „индѣйской поэмы". Однѣ изъ нихъ были начаты еще въ 1876 году, другія были начаты здѣсь въ Maisons-Laffitte. Всѣ вообще были еще не совсѣмъ кончены. Начатая раньше всѣхъ картина „Гималайскія вершины" (о которыхъ говорено уже выше), была чѣмъ-то въ родѣ торжественной увертюры, раньше

*) Французскій архитекторъ и подрядчикъ сильно обсчитали и надули Верещагина во время постройки.

поднятія занавѣса. Потомъ должна была идти сама галерея картинъ. Сначала, „Англійскіе купцы, желающіе образовать Остъ-индскую компанію, представляются королю Іакову I, въ Лондонѣ, во дворцѣ“ (эта картина вовсе не была написана); потомъ слѣдовало подобное же торжественное представленіе, только уже не въ Европѣ, а въ Азіи: „Англійскіе послы представляются Великому Моголу“. Рядъ картинъ продолжался такимъ образомъ далѣе, до октября 1875, когда Принцъ Уэльскій путешествовалъ по Индіи. Эту послѣднюю сцену Верещагинъ представилъ въ громадной картинѣ: „Процессія англійскихъ и туземныхъ властей въ Джейпурѣ“. Здѣсь, на сценѣ являлись четыре слона, въ натуральную величину, идущіе гуськомъ одинъ за другимъ, великолѣпно убранные; изъ нихъ первый несетъ въ бесѣдочкѣ Принца Уэльскаго съ магараджею. Этотъ индѣйскій владыка уже такъ низко палъ, что считаетъ за честь и счастіе сидѣть рядомъ на одномъ слонѣ со своимъ европейскимъ бариномъ, и изъ вѣрноподданической услужливости и покорности велѣлъ даже выкрасить розовой краской всѣ великолѣпныя каменныя зданія Джейпура. Къ сожалѣнію, эта картина очень мало удалась Верещагину. Она написана блестящими красками, ловко и мастерски въ техническомъ отношеніи, но содержаніе ея, главная „суть“, совершенно ускользаетъ отъ зрителя. Другая, тоже написанная, картина была: „Великій Моголъ, молящійся въ мечети, въ Дели“. Какъ изображеніе чудной индѣйской архитектуры и солнечныхъ эффектовъ, вообще какъ письмо и художественная техника,— это было одно изъ необыкновеннѣйшихъ созданій Верещагина. Но фигуры и ихъ выраженіе играли второстепенную роль, содержаніе не представляло интереса, и ничуть не было въ соотвѣтствіи съ колоссальными размѣрами картины. Обѣ картины не удовлетворяли мысль и чувство. Чувствуетъ-ли что-нибудь, внутри души своей, раджа въ Джейпурѣ, вынужденный пресмыкаться передъ англійскимъ принцемъ, или онъ уже ничего не чувствуетъ, и только радъ и покоренъ; что именно думаетъ и ка̀къ страдаетъ Великій Мо́голъ, прибѣжавшій молиться въ мечети, потому-что кромѣ нея все уже у него отнято европейцами — этого нигдѣ въ огромныхъ двухъ картинахъ Верещагина нѣтъ и тѣни. А только въ этомъ и должно было состоять все дѣло здѣсь.

Удалась-ли бы вообще вся эта галерея картинъ индѣйской исторіи — невозможно теперь отгадать. Но я все-таки не хочу утаить своего предположенія, что наврядъ-ли былъ-бы у нея успѣхъ. Верещагинъ никогда и нигдѣ еще не заявилъ способности переноситься фантазіей въ далекія эпохи и воплощать событія, чувства, помыслы людей от-

даленнаго отъ насъ времени и чуждыхъ намъ національностей. На это надобенъ особенный, совершенно спеціальный талантъ, котораго я до сихъ поръ въ натурѣ Верещагина не замѣчалъ. Онъ—несравненный, великій живописецъ новаго, настоящаго времени (и притомъ извѣстныхъ только его сторонъ); онъ живописецъ только того, что онъ собственными глазами видѣлъ и собственнымъ сердцемъ испыталъ, прямо на мѣстѣ трагическихъ событій – и въ этомъ вся его сила, необычайность и оригинальность. Людей, художниковъ, обнимающихъ *все*—никогда еще не бывало, и, можетъ быть, къ лучшему.

Но, если оставить въ сторонѣ индѣйскія „картины", какъ дѣло покуда нерѣшенное, и взглянуть на огромную массу привезенныхъ изъ Индіи „этюдовъ", то нашему изумленію и восторгу нѣтъ предѣловъ. Въ Индіи Верещагинъ сдѣлалъ еще новые шаги впередъ. Какъ ни высоко было его искуство уже раньше, во время писанія туркестанскихъ этюдовъ и картинъ, а теперь онъ шагнулъ еще впередъ. Кисть его пріобрѣла еще новую силу, теплоту краски, стала способна передавать такое солнце, передъ которымъ меркнетъ даже солнце туркестанскихъ лучшихъ его вещей. Горы, луга, долины и вода, прежде не всегда ему удававшіеся, мечети и хижины, индѣйскіе храмы, мраморныя и деревянные, жрецы въ костюмахъ и маскахъ боговъ, молитвенныя машины буддистовъ, мраморныя набережныя и императорскія гробницы, мрачные подземные гроты и веселые смѣющіеся ручьи, снѣговыя вершины въ розовыхъ отблескахъ солнца, ночь въ ущельяхъ, утро до восхода солнца надъ озеромъ, факиры и женщины-священники, людоѣды и жены о множествѣ мужей, между собою родныхъ и братьевъ, великолѣпные всадники-тѣлохранители, дѣвушки и дѣти, старики и крѣпкіе взрослые мужчины со знакомъ касты на лбу, лошади и якки—все это вмѣстѣ образовало такую чудную, небывалую галерею, написанную съ высочайшею виртуозностью, какой не существуетъ нигдѣ болѣе въ Европѣ. Это сказала потомъ сама Европа.

Въ настоящее время печатается въ Германіи описаніе индѣйскаго путешествія Верещагина—нѣмецкій текстъ его супруги, Елиз. Кондр. Верещагиной, рисунки его самого; въ Петербургѣ издается также это путешествіе, въ русскомъ переводѣ самого Верещагина.

Но грянула страшная болгарская война. „Большой холстъ „Европейскіе послы, представляющіеся великому Моголу" былъ уже нарисованъ (пишетъ Верещагинъ въ предисловіи къ каталогу своей петербургской выставки 1880 года), когда началась война, и художникъ поспѣшилъ къ болѣе близкимъ и къ болѣе интереснымъ ему сюжетамъ войны въ Болгаріи".

Верещагинъ бросилъ и мастерскую, и Парижъ, и Европу, и полетѣлъ на Дунай.

V.

„Къ болѣе близкимъ, къ болѣе интереснымъ ему сюжетамъ!“ Да, вотъ все, что въ печати сказалъ самъ Верещагинъ. Но мы, посторонніе зрители и свидѣтели, должны сказать другія слова. То, что во время этой войны перечувствовалъ Верещагинъ, превосходило, по силѣ, ужасу, поразительности и глубинѣ, все, что онъ испытывалъ на своемъ вѣку. Отъ этого и картины, создавшіяся подъ этими страшными впечатлѣніями и въ минуту высочайшей зрѣлости его таланта, превосходятъ всѣ прежнія его созданія, какъ ни значительны и ни великолѣпны они до того были. Что такое вся трагичность его туркестанскихъ картинъ, вся несравненная красота его индѣйскихъ этюдовъ съ натуры, въ сравненіи съ тою потрясающею силою и огнемъ, которыми дышатъ его картины болгарской войны! Онѣ писаны кровью его тѣла, всѣми фибрами существа его.

„Слушайте, писалъ онъ мнѣ въ іюлѣ 1877 года, изъ бухарестскаго госпиталя, гдѣ лежалъ раненый: я оставилъ Парижъ и работы мои не для того только, чтобы высмотрѣть и воспроизвести тотъ или другой эпизодъ войны, а для того, чтобы быть ближе къ дикому и безобразному дѣлу избіенія; не для того, чтобы рисовать, а для того, чтобы смотрѣть, чувствовать, изучать людей. Я совершенно приготовился къ смерти еще въ Парижѣ, потому что рѣшился, выѣзжая въ армію, все прочувствовать, самъ съ пѣхотою пойдти въ штыки, съ казаками въ атаку, съ моряками на взрывъ монитора и т. д. Неужели вы изъ числа тѣхъ, которые скажутъ, что Скрыдловъ шелъ (на своей миноноскѣ „Шутка“) для дѣла, а я отъ бездѣлья? Собака-дескать бѣсится съ жиру!“

Тамъ, гдѣ у художника сойдутся и сложатся вмѣстѣ великая сила мысли, чувства и характера съ великою силою художества, результаты выйдутъ навѣрное несравненные. Такъ съ Верещагинымъ и случилось.

Передавать здѣсь подробности участія Верещагина въ великой освободительной войнѣ 1877—1878 годовъ — невозможно, онѣ слишкомъ многочисленны и многообразны. Все главное я тогда-же печаталъ въ „Новомъ Времени“, на основаніи писемъ и разсказовъ многихъ очевидцевъ, частью и самого Верещагина. Другія подробности подобнаго же рода напечатаны были, тогда-же, во многихъ иностранныхъ газетахъ, а также и впослѣдствіи, въ 1879, 1880 и 1881 годахъ, по

поводу выставокъ Верещагина въ разныхъ большихъ городахъ Европы: такія подробности были печатаны въ иностранныхъ газетахъ и на основаніи ихъ собственныхъ свѣдѣній, полученныхъ отъ очевидцевъ и корреспондентовъ. Все вмѣстѣ войдетъ, конечно, однажды, въ составъ полной и подробной біографіи Верещагина. Здѣсь довольно будетъ указать только нѣсколько главныхъ чертъ. Изъ Парижа Верещагинъ выѣхалъ 16 апрѣля 1877 г. Хотя и штатскій, онъ получилъ дозволеніе великаго князя главнокомандующаго быть при войскѣ, „Я иду съ передовымъ отрядомъ, дивизіономъ казаковъ генерала Скобелева (писалъ онъ мнѣ 29 апрѣля) и надѣюсь, что раньше меня никто не встрѣтится съ баши-бузуками". Такъ въ дѣйствительности и сдѣлалось. Во всю кампанію, Верещагинъ всегда находился въ самыхъ передовыхъ отрядахъ и въ самыхъ опасныхъ мѣстахъ, при генералахъ М. Д. Скобелевѣ (съ которымъ подружился еще въ 1868 году, въ Туркестанѣ) и Гурко. Почти въ самомъ началѣ войны, еще до перехода черезъ Дунай, Верещагинъ былъ раненъ въ бедро, на миноноскѣ „Шутка", на которой, вмѣстѣ съ лейтенантомъ Скрыдловымъ, командиромъ ея, подошелъ, среди бѣлаго дня, къ громадному турецкому монитору, намѣреваясь взорвать его — но это не состоялось, потому-что сильнымъ ружейнымъ огнемъ съ монитора перебило приводы взрывнаго аппарата. Верещагинъ пролежалъ потомъ мѣсяца два въ бухарестскомъ госпиталѣ, и едва-едва кое-какъ оправился къ концу августа, такъ что не присутствовалъ при плевненскомъ штурмѣ 30 августа, но во время этого штурма потерялъ своего брата Сергѣя. Они были товарищами по Морскому Корпусу, а впослѣдствіи Сергѣй Верещагинъ сталъ заниматься живописью, и, въ Парижѣ, подъ руководствомъ старшаго брата, дѣлалъ такіе успѣхи, что обѣщалъ быть довольно даровитымъ художникомъ [1]). Послѣ Плевны, Верещагинъ разыскивалъ тѣло этого брата на бывшемъ полѣ сраженія подъ страшнымъ огнемъ со стороны турокъ и не имѣлъ возможности доискаться, потому-что испуганный румынъ-извощикъ, не взирая на всѣ просьбы и даже угрозы, ударилъ по лошадямъ и ускакалъ назадъ. Съ передовымъ отрядомъ Гурко Верещагинъ перешелъ черезъ Балканы, а изъ

---

[1]) «Сергѣй Верещагинъ, говоритъ его братъ Василій въ примѣчаніи къ каталогу своей выставки 1880 года, прибывши на Дунай, увлекся безстрашіемъ и безоглядною храбростію Скобелева, къ которому пристроился, и, вмѣсто рисунковъ и этюдовъ, дѣлалъ рекогносцировки, кроки мѣстности, разводилъ войска, словомъ несъ службу ординарца и офицера генеральнаго штаба. По словамъ самого Скобелева, около него не было молодаго человѣка болѣе отважнаго и исполнительнаго. Въ продолженіи 2 мѣсяцевъ, онъ получилъ 5 ранъ, подъ нимъ убито и ранено 7 лошадей". Біографическія статьи о немъ, съ портретомъ, напечатаны мною въ «Пчелѣ» 1877, № 39, и въ «Новомъ Времени», № 556.

подъ Горнаго Студня онъ писалъ мнѣ 9 октября: „Скала св. Николая, на Шипкѣ, на которую турки лѣзли и уже влѣзли 5 сентября, имѣетъ, съ лѣпящимися по ней солдатами нашими, какой-то сказочный видъ.. Буквально живаго мѣста нѣтъ; гдѣ ни остановишься порисовать, всюду сыплются свинцовые гостинцы. Выбралъ я разъ себѣ укромное мѣстечко, въ крайнемъ изъ трехъ домовъ, что стоятъ на позиціи, сѣлъ на подоконникъ со стороны, защищенной отъ Лысой Горы, справа: слѣва, думаю, пальба рѣже, авось не попадетъ! Только принялся писать извѣстную вамъ, вѣроятно, по газетамъ „Долину розъ", какъ съ грохотомъ ударила граната въ крышу. Обдало пылью. Однако, думаю, врешь, дорисую. Черезъ двѣ минуты, новая граната—и меня, и палитру съ красками совсѣмъ засыпало черепицею и землею. Нечего дѣлать, домазалъ, какъ попало, и ушелъ отъ грѣха"...

Нѣкоторыя письма Верещагина, съ описаніемъ того, что онъ видѣлъ на полѣ сраженія подъ Телишемъ, а также послѣ вшествія русскаго передоваго отряда въ Адріанополь—страшно щемятъ, гнетутъ безотрадно. Онъ писалъ 17 октября карандашомъ, воротившись съ описываемаго мѣста: „Трудно передать вамъ впечатлѣніе массы въ нѣсколько сотъ егерей, павшихъ подъ Телишемъ и изуродованныхъ турками. На землѣ валялось десятка 3—4 хотя и раздѣтыхъ до-гола, но не избитыхъ, а въ отдѣльныхъ кучкахъ, прикрытыхъ землею, лежали тѣла всячески избитыхъ: у кого перерѣзано горло или затылокъ, отрѣзанъ носъ, уши, у нѣкоторыхъ вырѣзаны куски кожи, продолговатые или аккуратными кружками. Нѣкоторые въ груди или другихъ мѣстахъ подожжены и обуглены. Когда этихъ несчастныхъ повыкопали изъ набросанной на нихъ земли, то представилось что-то до того дикое, что словами трудно сказать".То, что ему было въ тѣ минуты „трудно словами сказать", то онъ потомъ разсказалъ огненною кистью въ картинѣ, наполнившей изумленіемъ всю Европу.

Изъ Адріанополя, куда онъ вошелъ съ передовымъ отрядомъ генералъ Струкова, онъ писалъ мнѣ 9 января 1878 года: „Какихъ ужасовъ мы насмотрѣлись и наслышались тутъ! По дорогѣ зарѣзанныя дѣти и женщины, и болгары, и турки, масса бродящаго и подохнувшаго скота, разбросанныхъ и разрубленныхъ телѣгъ, хлѣба, платья и проч. Отовсюду бѣгутъ болгары съ просьбою защиты, а защищать нечѣмъ не только ихъ, но и самихъ себя, еслибъ встрѣтили мы пѣхоту и артиллерію. У меня цѣловали руку, крестясь, какъ у Иверской; помѣшать этому нельзя было, подъ опасеніемъ потерять перчатку или быть укушеннымъ въ колѣно; духовенство съ крестами и хоругвями, духовенство всѣхъ вѣроисповѣданій, депутаціи, народы разныхъ одеждъ и физіономій—все это

гудѣло и орало; женщины и старики крестились и плакали съ самыми искренними привѣтствіями и пожеланіями"... Къ генералу Струкову пріѣхали въ Германлы два посла для переговоровъ о мирѣ, Намыкъ-паша и Серверъ-паша, и Верещагинъ, какъ нѣкогда при Катты-Курганѣ, въ Туркестанѣ, за 10 лѣтъ раньше, служилъ при переговорахъ секретаремъ. „Представьте себѣ меня, писалъ онъ мнѣ 9 февраля, сидящаго въ вагонѣ между Серверъ- и Намыкъ-пашами, и этихъ господъ, обращающихся ко мнѣ со словами: „Monsieur le secrétaire, Monsieur le secrétaire"...

Въ началѣ 1878 года Верещагинъ воротился въ Парижъ и привезъ массу этюдовъ съ натуры. Но, къ несчастью, во время войны утратилось около 30 наиважнѣйшихъ этюдовъ: ихъ гдѣ-то, въ Габровѣ или Плевнѣ, небрежно запропастили тѣ личности (одинъ офицеръ и одинъ докторъ), которыя взялись доставить ихъ въ безопасное мѣсто. Объ этихъ этюдахъ дѣлались потомъ самыя тщательнѣйшія розысканія всѣми главными военными начальниками, всего болѣе Скобелевымъ; но все понапрасну—они исчезли безслѣдно.

Изъ Адріанополя же, 29 января, Верещагинъ писалъ мнѣ: „Я очень усталъ, и начинаетъ это сказываться теперь, когда война кончилась. Вѣроятно, отъ долгаго напряженія нервы не хотятъ болѣе служить, какъ слѣдуетъ"... И не смотря на это, почти тотчасъ по возвращеніи въ свой домикъ и свои мастерскія въ Maisons-Laffitte, въ февралѣ 1878 года, Верещагинъ принялся за картины войны. Индѣйскія поэмы были уже теперь далеки отъ его мысли. До красотъ-ли природы, до чудесъ-ли восточной архитектуры, до великолѣпныхъ-ли эффектовъ солнечнаго освѣщенія могла теперь идти для него рѣчь, когда вся душа его была полна новыми, ни съ чѣмъ несравнимыми ощущеніями?

Работа пошла необыкновенно быстро. Лѣтомъ 1878 года, во время парижской всемірной выставки, я видѣлъ у Верещагина въ мастерской лишь одну картину, полу-оконченную: „Плѣнные" (дорога близъ Плевны, съ телеграфными столбами, вся усѣянная замерзшими трупами турокъ). Другая была только начерчена углемъ на полотнѣ—это „Раненые" (дорога отъ Плевны къ Дунаю, и на ней рядъ варварскихъ телѣгъ, запряженныхъ волами, съ нагруженными русскими ранеными). Менѣе чѣмъ въ $1^1/_2$ года, къ концу 1879 года, уже 20 картинъ было написано и выставлено въ Парижѣ. Онѣ наполнили публику и критику еще большимъ удивленіемъ, чѣмъ всѣ изумительные индѣйскіе этюды, вмѣстѣ взятые, не взирая на ихъ громадную техническую виртуозность. Быстрота, съ которою были написаны эти картины, была еще бо̀льшая быстрота, чѣмъ та, съ которою были написаны въ 1871—1873 годахъ

туркестанскія картины въ Мюнхенѣ, но въ то-же время совершенство техническаго исполненія пошло еще дальше.

Въ двухъ изъ наиболѣе поразительныхъ по драматизму картинъ, представляющихъ сцены послѣ Телишскаго боя („Побѣдители", „Побѣжденные"), изображенные люди—точно живые и выдѣляются изъ полотна до обмана глазъ. Онѣ стоили Верещагину всего болѣе не времени, не труда — нѣтъ, но нервнаго и душевнаго напряженія. Кончая каждую изъ этихъ двухъ картинъ (*первую* — въ концѣ іюля, *вторую* — въ началѣ сентября 1879 г.) онъ писалъ мнѣ, что „ужасно усталъ".

Почти въ одно время съ этими двумя картинами написаны: „Наши плѣнные"—горькая поразительная сатира, нарисованная рукою великаго мастера-виртуоза и „Шипка-Шеново", изображающая Скобелева послѣ нашей побѣды подъ Шеновомъ, скачущаго передъ фронтомъ и благодарящаго войска отъ „имени отечества и Государя". Это одно изъ самыхъ великолѣпныхъ произведеній Верещагина.

Къ числу необыкновеннѣйшихъ созданій Верещагина принадлежитъ его картина „Шпіонъ". Я не говорю уже про необычайную виртуозность исполненія, про южное солнце и южныя тѣни, придающія картинѣ какое-то чарующее впечатлѣніе; но созданіе всего вмѣстѣ, но выраженіе шпіона, спускающагося невѣрнымъ шагомъ по лѣстницѣ и позеленѣвшаго въ виду взвода добрыхъ, невинныхъ, равнодушныхъ солдатиковъ, которые тотчасъ разстрѣляютъ его, передъ глазами этого блестящаго адъютантика — это что-то новое и великолѣпное, никѣмъ не пробованное въ Европѣ.

Считаю, что многимъ не безинтересно будетъ узнать, что во время писанія своихъ картинъ изъ болгарской войны, Верещагинъ читалъ съ великимъ восторгомъ „Севастополь" и „Войну и миръ" графа Льва Толстаго, сочиненія котораго нарочно выписалъ себѣ въ это время въ Парижъ.

Но этими 20-ю картинами далеко еще не исчерпывались всѣ сюжеты, задуманные Верещагинымъ, и 30 октября 1879 г. онъ мнѣ писалъ, изъ Парижа: „У меня нѣтъ въ картинахъ женщинъ — но это не преднамѣренно, а потому что не приходилось еще. Послѣ, вѣроятно, будутъ. Кстати, продолжалъ Верещагинъ, недавно, по поводу газетныхъ отзывовъ о книгѣ Ильинскаго, я хотѣлъ написать въ газету нѣсколько словъ, чтобы съ своей стороны засвидѣтельствовать о женскомъ терпѣніи, настойчивости, выносливости, искуствѣ, храбрости и проч. за прошедшую войну. Я хотѣлъ высказать крайнюю необходимость, послѣ такихъ опытовъ, неотложно открыть молодымъ женскимъ силамъ

натуральную дорогу... да все еще не рѣшаюсь говорить иначе, какъ кистью"...

Въ началѣ 1880 года, Верещагинъ привезъ обѣ свои новыя коллекціи: индѣйскую и болгарскую, въ Петербургъ. Тогда онъ имѣлъ даже намѣреніе продать здѣсь вторую коллекцію: объ этомъ шли переговоры еще въ 1879 году, и даже въ мартѣ этого года одна изъ картинъ, „Плѣнные" была имъ прислана ко мнѣ въ Петербургъ для того, чтобъ показать ее, какъ образчикъ, нѣкоторымъ предполагавшимся тогда покупателямъ. Но, ни въ 1879, ни въ 1880 году, эти переговоры не привели ни къ чему: одни покупатели затруднялись „сюжетами", другіе деньгами, еще иные тѣмъ, что не всѣ картины подрядъ одинакаго достоинства... Тогда Верещагинъ перемѣнилъ вдругъ намѣреніе и объявилъ, что вовсе не продаетъ, *ни кому* и *ни за что*, болгарскихъ картинъ, и сдѣлалъ (въ апрѣлѣ) аукціонъ изъ индѣйскихъ этюдовъ. Въ два дня, аукціонъ далъ 140,000 рублей—на 40,000 рублей болѣе того, что̀ онъ назначилъ за продажу этихъ картинъ (также не состоявшуюся) въ однѣ руки. Самыя дорогія покупки на этомъ аукціонѣ были: „Главная мечеть въ Футепоръ-Сикрѣ" (=7000 р., купилъ Демидовъ князь Санъ-Донато), „Таджъ-Магалъ" (=6000 р., куп. г. Базилевскій), „Залъ одного царедворца Великаго Могола, близъ Агры" (=5000 р., куп. г. Базилевскій), „Мраморная набережная въ Одепурѣ" (=5000 р., куп. П. М. Третьяковъ), „Хемисъ" (=3030 р., куп. г. Нарышкинъ). По количеству, всего болѣе пріобрѣлъ П. М. Третьяковъ, на сумму свыше 75,000 р. Изъ полученныхъ имъ денегъ, Верещагинъ тотчасъ пожертвовалъ часть въ разныя общественныя воспитательныя учрежденія (Женскіе медицинскіе курсы, Безплатную музыкальную школу и т. д.), и всего болѣе пожертвовалъ, 10,000 рублей, на воспомоществованіе рисовальнымъ классамъ въ разныхъ мѣстахъ Россіи, черезъ посредство Общество поощренія художниковъ. „Деньги нужны мнѣ, писалъ онъ мнѣ 16 апрѣля 1878 года, не на лакеевъ, не на экипажи, а на школы, которыхъ я положилъ себѣ добиться".

Такимъ образомъ, планъ написать „индѣйскія поэмы" былъ разрушенъ, кажется, навсегда. Еще весной 1879 года, эта индѣйская коллекція была выставлена въ Лондонѣ и произвела необычайное впечатлѣніе; носился даже слухъ, что Принцъ Уэльскій желалъ оставить ее за Англіей, но Верещагинъ не согласился, именно имѣя въ виду свой рядъ историческихъ картинъ. Всѣ лучшіе англійскіе художники горячо привѣтствовали тогда Верещагина за необыкновенныя его созданія, а королева Викторія прислала ему оффиціальную свою благодарность и поздравленіе.

Впечатлѣніе, произведенное Верещагинскою выставкою въ Петербургѣ, было громадно. И утромъ, при дневномъ свѣтѣ, и вечеромъ, при электрическомъ, толпы народа осаждали домъ (бывшій Безобразова, на Фонтанкѣ, у Симеоновскаго моста), гдѣ помѣщалась выставка. Восторгъ и удивленіе были всеобщіе. Всѣ классы общества, въ томъ числѣ крестьяне и солдаты, въ значительныхъ массахъ, перебывали на этой выставкѣ—давка была страшная. Каталогъ проданъ въ нѣскольскихъ десяткахъ тысячъ экземпляровъ. Но, нашлись люди, почувствовавшіе потребность повторить исторію Тютрюмова 1874 года. Писатели „Новаго Времени“ выступили со всею своею антихудожественностью на защиту самаго каррикатурнаго кваснаго патріотизма, оскорбленнаго отсутствіемъ въ картинахъ Верещагина обычной хвалебной оды тривіальныхъ живописцевъ-баталистовъ. Такимъ людямъ точка зрѣнія, душа и настроеніе Верещагина были недоступны и непонятны. И они старались подслуживаться къ тѣмъ, кто думалъ столько-же нелѣпо и близоруко, какъ они. Они даже старались умалить талантъ Верещагина. Не взирая на свое художественное невѣжество, они пробовали доказывать, что вотъ то-то и это-то у Верещагина худо рисовано и писано, выдумывали и лгали на него, жалѣли, что у него въ картинахъ „нѣтъ «Ахиллесовъ и Агамемноновъ», а только неизвѣстный, темный народъ, масса; извращали факты, пробовали даже увѣрить публику, что Верещагинъ мало имѣлъ успѣха въ Парижѣ, что такія-то и такія-то „важныя“ парижскія газеты вовсе даже прошли Верещагина молчаніемъ“ (какъ будто, даже въ случаѣ правды, все дѣло для насъ состояло въ чужомъ одобреніи, въ милостивомъ „начальствѣ“ и „авторитетахъ“). Я опровергалъ вначалѣ, печатно, всю эту ложь, клевету и невѣжество, потомъ бросилъ... На русскую публику, впрочемъ, этотъ вопль „Новаго Времени“ не произвелъ ни малѣйшаго впечатлѣнія. Новые Тютрюмовы остались въ постыдномъ одиночествѣ, какъ и прежній.

Послѣ петербургской выставки, Верещагинъ, въ теченіе 1881 и 1882 годовъ, выставлялъ свои картины въ Вѣнѣ, Парижѣ, Берлинѣ, Дрезденѣ, Гамбургѣ, Брюсселѣ. Сотни-сотенъ статей, напечатанныхъ повсюду въ газетахъ, засвидѣтельствовали, какъ Европа смотритъ на талантъ Верещагина и на его необычайный починъ. Вездѣ было высказано, что созданія Верещагина—всего болѣе его картины изъ Болгарской войны—что-то совершенно новое и небывалое въ искуствѣ, изображеніе войны съ той стороны, съ какой ни одинъ еще живописецъ не пробовалъ ее изображать, и это съ такою правдою, съ такою безыскуственностью, съ такимъ презрѣніемъ къ принятымъ формамъ

Осенний разливъ.

Съ картины Ю. Ю. Клевера,

рисунокъ Писемскаго.

и условности выраженія, съ такимъ совершенствомъ техники, какихъ въ Европѣ никакая „военная“ картина еще отъ-роду не представляла.

Но выше всего изумлялись широкой и великой душѣ художника, отсутствію въ немъ того ложнаго патріотизма, который, бывало, прежде водилъ кистью Орасовъ Вернѐ и сотень ему подобныхъ живописцевъ. Вся Европа преклонялась передъ шириною и свѣтлостью чувства, заставлявшихъ Верещагина видѣть людей и во врагахъ, въ остервенѣлыхъ туркахъ и азіатахъ... Въ сотняхъ статей французскихъ, англійскихъ, нѣмецкихъ, бельгійскихъ и венгерскихъ, Верещагина называли, то „истиннымъ историкомъ“ [1]), то „Тацитомъ нашего времени“ [2]), настоящимъ „сыномъ вѣка“, постигшимъ, что́ нынче нужно людямъ отъ искуства [3]); то „мстящей кистью“ (pinceau vengeur) [4]); „прямымъ продолжателемъ французскихъ писателей-философовъ XVIII вѣка“ [5]); то „пророкомъ и учителемъ“ [6]); то „апостоломъ человѣчности“ [7]). Dresdner Anzeiger называлъ Верещагина „геніальнѣйшимъ представителемъ реализма“ (17 августа 1882); Pester Lloyd (14 января 1883) говорилъ, что главная черта Верещагина—„священное стремленіе къ правдѣ“; вѣнскій Börsen-Courrier (19 апрѣля 1881) объявлялъ, что „Верещагинъ борется за высшія блага человѣчества“; вѣнская Tribune (30 октября 1881) провозглашала, что Верещагинъ „пишетъ картины кровью своего сердца“; Pester Lloyd (1 февраля 1883), что „задача Верещагина—выставить на глаза міру всю чудовищность войны, для того, чтобъ разбудить у человѣчества чувство отвѣтственности за такое колоссальное народное несчастіе“; Ueber Land und Meer (1882, № 32), что „Верещагину предназначено сдѣлаться живописцемъ космоса и своею кистью завоевать міръ“. Наконецъ, безчисленное множество разъ Верещагинъ былъ названъ художникомъ „геніальнымъ“, „колоссальнымъ“, „составляющимъ эпоху“, „революціонеромъ“ и „реформаторомъ“.

Были, конечно, и порицатели,—консерваторы, горько плачущіе объ

---

[1]) L'art, 1880 p. 103; вѣнская Vorstadt-Zeitung, 4 ноября 1881; вѣнская Deutsche-Zeitung того-же времени; берлинская Rundschau-Zeitung 5 февраля 1882; Kölnische-Zeitung 7 декабря 1881.

[2]) L'art, 1880 p. 103; Gaulois, декабрь 1879.

[3]) Hamburger-Nachrichten, 6 мая 1882.

[4]) L'art, 1880 p. 103; Deutsche-Zeitung выражаетъ почти тоже: «Отомститель посредствомъ искуства».

[5]) Deutsches-Montagsblatt, 13 февраля 1882.

[6]) Вѣнская Tribune, 15 ноября 1881; берлинскій Tageblatt, 5 февраля 1882.

[7]) Берлинская Post, 5 февраля 1882; берлинскіе Grenzboten, статья I, вѣнская Vorstadtzeitung, 4 ноября 1881; вѣнскіе Böse-Zungen, № 52; вѣнскій Neuigkeits-Weltblatt, 20 октября 1881; Pester Journal, 13 января 1883.

утратѣ ихъ насиженныхъ „идеаловъ“ и о нарушеніи столь излюбленнаго въ искуствѣ ничтожества содержанія. Эти люди, безъ сомнѣнія, спѣшили клеймить Верещагина именемъ безшабашнаго „нигилиста“, не уважающаго ничего „священнаго“ въ искуствѣ, безотрадно давящаго все ,самое „дорогое“, самое „уважаемое“, самое „почтенное“ въ жизни. Одинъ изъ такихъ заклятыхъ консерваторовъ, вѣнскій профессоръ Канонъ, читалъ даже (въ ноябрѣ 1881) публичную лекцію противъ Верещагина; другіе писали, что надѣятся, что Верещагинская „зараза“ не коснется современныхъ художниковъ Европы. Но такихъ отсталыхъ консерваторовъ было вообще немного, и множество иностранныхъ газетъ съ презрѣніемъ указывали на своихъ рутинеровъ и шовинистовъ, и еще съ большимъ презрѣніемъ и усмѣшкой говорили о великихъ невѣждахъ, петербургскихъ квасныхъ патріотахъ, пробовавшихъ укусить Верещагина въ пятку. Въ противуположность этимъ немногимъ, громадное большинство публики, художниковъ и критиковъ въ одинъ голосъ говорило о необычайной личности русскаго художника, котораго даже и одна-то техника доходитъ до изумительныхъ результатовъ—все равно, и въ изображеніи солнечныхъ странъ далекаго Востока, и въ изображеніи глубокихъ снѣговъ на Балканахъ – все равно, въ трагедіи и въ ѣдкой сатирѣ, и всегда—въ изображеніи несчастія и страданій цѣлыхъ массъ людскихъ поколѣній, даже не дающихъ себѣ отчета, изъ-за чего это они такъ жестоко страдаютъ. Забывъ, какимъ-то чудомъ, всякую національную зависть и ревность, французы и нѣмцы, англичане, бельгійцы и венгерцы говорили и писали, что ихъ новыя поколѣнія художниковъ „должны учиться у Верещагина“ [1]), что онъ сказалъ совершенно новое слово въ искуствѣ, и что имъ открыты новые горизонты для будущаго.

Всѣ лучшіе современные художники Франціи, Англіи, Германіи, Бельгіи (Мессонье, Нёвиль, Детайль, Лейтонъ, Альма Тадема, Макартъ, Менцель, Вернеръ, Амерлингъ и т. д.) спѣшили выразить Верещагину глубокій свой энтузіазмъ и удивленіе. Менцель—одинъ изъ самыхъ тузовыхъ между ними, съ восторгомъ говорилъ про него: „Этотъ все можетъ“! (Берлинская „Volkszeitung“ 8 февраля 1882). По словамъ извѣстнаго вѣнскаго художественнаго критика, Ранцони, французская знаменитость, Мессонье, восклицалъ передъ картинами Верещагина: „Это—что-то совершенно новое, небывалое“! (Neue freie Presse, 1 ноября 1880). Русскіе художники еще въ 1874 году, какъ я указалъ выше,

[1]) Лондонскіе Chelsea News, іюнь 1879; парижскій L'art, 1880, p. 103; брюссельская La Fédération artistique, 28 октября 1882.

публично выразили свои глубокія симпатіи къ Верещагину. Антокольскій и Рѣпинъ, бывшіе во время первой петербургской Верещагинской выставки 1874 года за границей, всѣмъ талантливымъ существомъ своимъ горячо полюбили созданія Верещагина, когда воротились въ Россію и узнали ихъ. Антокольскій писалъ мнѣ изъ Москвы 28 декабря 1874 года: „Почти никогда еще искуство не обхватывало такъ цѣльно всего существа моего, какъ произведенія Верещагина... Не знаешь, которой изъ туркестанскихъ картинъ его отдавать преимущество... Его „Клоповникъ въ Самаркандѣ“ — что-то дантовское изъ дѣйствительной жизни... Явленіе Верещагина есть, безъ сомнѣнія, явленіе болѣзненное, но необыкновенно сильное и поэтичное“... Антокольскій написалъ даже въ это время цѣлую статью для печати; къ сожалѣнію, она осталась не напечатанною. Онъ дѣлалъ нѣкоторыя техническія замѣчанія, даже кое-что порицалъ въ подробностяхъ, но въ общемъ высказывалъ самое энтузіастное сочувствіе новому необычайному художнику. Рѣпинъ писалъ мнѣ изъ Москвы 9 іюня 1877 года: „Теперь только (увидавъ самъ картины) я понялъ и оцѣнилъ всю свѣжесть взгляда Верещагина, эту оригинальную натуральность представленія. Какія есть у него чудеса колорита, и живописи, и жизни въ краскахъ! Необыкновенно! Простота, смѣлость, самостоятельность“!... Едва-ли не одинъ Перовъ, между всѣми самыми крупными нашими художниками, отнесся враждебно къ картинамъ Верещагина. Но это былъ въ ту минуту далеко не прежній Перовъ: въ 1874 году онъ уже разошелся со всѣми прежними товарищами по иниціативѣ. Въ мысляхъ, во взглядахъ, онъ страшно измѣнился, поворотилъ на какіе-то новые рельсы, въ сторону отъ всего прежняго своего могучаго творчества и направленія. Онъ былъ уже не въ состояніи создавать то, что̀ прежде создавалъ, картины его падали, мысль бродила и фальшила... При такихъ-то условіяхъ онъ и написалъ мнѣ (1 ноября 1874 года) то письмо, которое напечатано въ I-мъ выпускѣ „Вѣстника изящныхъ искуствъ“ (статья Н. П. Собко: „В. Г. Перовъ“, стр. 177). Здѣсь онъ говорилъ, что „ничего еще не можетъ сказать о картинахъ Верещагина, потому что еще самъ не понялъ ни ихъ смысла, ни ихъ значенія въ той степени, въ какой-бы желалъ понять и уяснить ихъ для себя“, Перовъ, до тѣхъ поръ всегда такой прямой и рѣшительный, и вдругъ теперь — такой уклончивый, виляющій, явно притворяющійся! Онъ уже раздѣлялъ тутъ только мнѣнія „Современныхъ извѣстій“ и разныхъ темныхъ людей, неспособныхъ что-нибудь понять въ Верещагинѣ. Онъ уже тутъ отъ всего сердца не радовался, какъ бывало всегда

прежде, появленію новаго, сильнаго, свѣжаго таланта. Но что значило малое сочувствіе одного, исказившагося, къ несчастію, художника, противъ дружнаго ликующаго хора всего, что только было у насъ самаго талантливаго, мыслящаго и развитаго между нашими художниками?

Подъ конецъ Верещагинской выставки въ Вѣнѣ, студенты различнѣйшихъ славянскихъ національностей, учащіеся въ Вѣнѣ, устроили въ честь Верещагина торжественное собраніе 13 ноября 1881 года. Народу присутствовало всего до 2,000 человѣкъ, однихъ студентовъ было свыше 800 человѣкъ (не присутствовали одни студенты польской національности). Верещагинъ, однако-же, не былъ на этомъ торжествѣ: врагъ всѣхъ демонстрацій и отличій, онъ, за нѣсколько дней до полученія оффиціальнаго приглашенія, уѣхалъ въ Парижъ. Въ приглашеніи этомъ было сказано: „Чествуя васъ, какъ русско-славянскаго геніальнаго художника и великаго сподвижника на поприщѣ развитія человѣчества, славянскіе студенты въ Вѣнѣ устраиваютъ въ честь вашу торжественный вечеръ, на который покорнѣйше пригласить васъ честь имѣетъ Комитетъ“. Верещагинъ отвѣчалъ телеграммою изъ Парижа: „Привѣтствую студентовъ и благодарю за честь, но пріѣхать не могу. Будемъ всѣ по мѣрѣ нашихъ силъ трудиться для дѣла развитія человѣчества“. „Львовская газета“, отдавая пространный отчетъ о торжествѣ, говорила, что можно безъ преувеличенія сказать, что здѣсь „все славянство воздавало честь великому генію“, и что Верещагинъ двинулъ значительно впередъ славянскую жизнь, славянскій духъ и славянское самопознаніе“. При этомъ она съ гордостью ссылалась на слова самихъ нѣмцевъ, которые, не взирая на всѣ свои антипатіи, принуждены были признаться (между прочимъ устами писателя „Neues Wiener Tagblatt“) что идеалъ славянства—реализмъ.

Въ заключеніе обзора „европейскихъ выставокъ“ Верещагина, нельзя не упомянуть, что въ началѣ эти выставки были—въ Лондонѣ, Парижѣ и Петербургѣ—совершенно безплатныя; впослѣдствіи, вынужденный своими обстоятельствами, Верещагинъ назначалъ плату за входъ на свои выставки, но такую малую, которая всѣхъ удивляла въ Европѣ (о чемъ сотни разъ повторено въ иностранныхъ газетахъ), и при этомъ значительно уменьшалъ эту плату для школъ, ремесленниковъ, простаго народа и солдатъ, а потомъ еще дѣлалъ значительныя пожертвованія для разныхъ художественныхъ и другихъ корпорацій. Когда разные распорядители (напримѣръ, въ вѣнскомъ Кюнстлергаузѣ

требовали съ него повышенія, „согласно съ привычками мѣстной публики“, онъ отказывалъ наотрѣзъ, говоря, что желаетъ видѣть у себя на выставкѣ „не три тысячи графинь, а тридцать тысячь народа“. Его желаніе исполнилось. Наврядъ-ли еще какія другія художественныя выставки нашего вѣка были въ такой степени, какъ его, народны и популярны.

Въ Петербургѣ, въ декабрѣ 1880 года, въ теченіе 40 дней перебывало (говоря круглыми цифрами) 200.000 человѣкъ; въ Вѣнѣ, съ половины октября 1881 года, въ теченіе 28 дней—110.000 человѣкъ; въ Берлинѣ, съ января 1882 года, въ теченіе 65 дней—145.000 человѣкъ; въ Гамбургѣ, въ маѣ—іюнѣ 1882 года, въ теченіе 37 дней—42.000 человѣкъ; въ Дрезденѣ, въ іюлѣ—августѣ 1882 года, въ теченіе 36 дней—35.000 человѣкъ; въ Брюсселѣ, въ октябрѣ—ноябрѣ 1882 года, въ теченіе 21 дня—28.000 человѣкъ; въ Пештѣ, съ декабря 1882 года, въ теченіе 40 дней—57.000 человѣкъ. Каталоговъ было продано, на выставкахъ: въ Петербургѣ—33 т., въ Вѣнѣ—32 т., въ Берлинѣ—45 т., въ Гамбургѣ—12 т., въ Дрезденѣ—11 т., въ Брюсселѣ—5 т., въ Пештѣ—13 т.,

Пока продолжались эти выставки въ Европѣ (устраиваемыя съ большимъ мастерствомъ и вкусомъ, какъ говорятъ иностранныя газеты, братомъ Верещагина, Александромъ Васильевичемъ, маіоромъ казацкаго терскаго войска, очень отличившимся въ болгарскую войну и въ ахалъ-текинскую экспедицію), самъ Верещагинъ не останавливался со своею работою. Въ 1881 году, послѣ петербургской выставки, онъ написалъ нѣсколько новыхъ картинъ: „Передъ аттакой“ (третья Плевна), „Перевязочный пунктъ“ (послѣ третьей Плевны)—съ 2.000 раненыхъ и множествомъ докторовъ и сестеръ милосердія, и „Турецкій лазаретъ“. Иностранные критики чуть не въ одинъ голосъ говорятъ, что по изумительному письму и по страшному трагическому выраженію, эти картины превосходятъ даже большинство всѣхъ предыдущихъ. Въ 1882 году онъ написалъ еще новыхъ „Дервишей“, нѣсколько „Индѣйскихъ всадниковъ“ и видъ московскаго Кремля. Иностранные критики сильно восхищаются и этими картинами съ натуры.

Верещагину 14 октября 1882 года минуло 40 лѣтъ. Онъ въ полной силѣ жизни и таланта, и отъ него должно ожидать многихъ еще chefs d'oeuvre'овъ. Въ настоящую минуту онъ путешествуетъ по Индіи, частью, чтобъ окончательно поправиться отъ сильной и опасной

болѣзни, одолѣвшей его весной 1882 года, частью, чтобъ отдохнуть и освѣжиться послѣ громадныхъ трудовъ послѣднихъ лѣтъ.

Второй изъ двухъ приложенныхъ при настоящей статьѣ портретовъ Верещагина рисованъ и гравированъ въ Парижѣ, въ 1882 году, Вас. Вас. Маттэ.

Французскіе иллюстраторы XVIII столѣтія.

Статья Э. Д. Вессели.

Иллюстрація, въ этимологическомъ значеніи слова, т. е. въ смыслѣ нагляднаго объясненія мысли, не всегда и не для всѣхъ понятной, появилась еще въ древнѣйшія времена культуры. Съ этой точки зрѣнія, можно назвать иллюстраціями цѣлый рядъ изображеній на стѣнахъ египетскихъ храмовъ и пирамидъ, потому что эти изображенія имѣли назначеніемъ пояснять религіозную, политическую и соціальную исторію народа. Точно также мы можемъ считать иллюстраціею живопись какъ классическаго міра, такъ и первыхъ временъ христіанства, на томъ основаніи, что она имѣла цѣлью наглядно представлять ту или другую отвлеченную истину, то или другое событіе въ области религіи. Обращая свою проповѣдь къ народамъ, масса которыхъ была неграмотна, христіанство прибѣгало къ картинамъ, какъ къ средству для истолкованія своего ученія. Стѣнная живопись въ древнихъ храмахъ представляла именно такого рода истолкованіе и служила къ тому, чтобы глубже запечатлѣвать это ученіе въ памяти его послѣдователей. Потомъ, когда стали украшать рисунками богослужебныя книги и молитвенники, назначенные для знатныхъ и богатыхъ людей, къ вышеозначенной цѣли присоединилась другая, побочная,—придавать этимъ книгамъ значительную цѣнность. Лишь только явилась гравюра на деревѣ, это искуство нашло себѣ точно такое же примѣненіе, и церковь воспользовалась имъ, какъ средствомъ замѣнять миніатюрную живопись. Однако, въ древнѣйшихъ произведеніяхъ своихъ, ксиллографія ограничивалась тѣмъ, что облегчала трудъ иллюстрато-

ровъ, давая имъ контуры, по которымъ они затѣмъ работали красками. Въ то время, когда началось печатаніе подвижными буквами, существовало уже множество иллюстрацій, гравированныхъ на деревѣ. Соединеніе ихъ съ печатнымъ наборнымъ текстомъ, разумѣется, не заставило долго ждать себя.

Вліяніе книгопечатанія на распространеніе всякаго рода познаній должно было вызвать и расширеніе задачъ иллюстраціи. Вышедши изъ монастырскихъ стѣнъ, она стала служить наукѣ, какъ то доказывается множествомъ иллюстрированныхъ сочиненій по исторіи и естествознанію. Къ концу XV вѣка, Германія была уже богата иллюстрированными изданіями, а въ половинѣ XVI столѣтія занимала въ этомъ отношеніи первое мѣсто между прочими странами Европы, благодаря работамъ Дюрера, Гольбейна, Кранаха и многихъ другихъ, менѣе значительныхъ мастеровъ. По нѣмецкимъ образцамъ развивается въ эту пору и французская иллюстрація: вліяніе Гольбейна въ особенности замѣтно въ Ліонѣ, гдѣ, точно также, какъ и въ Парижѣ, въ особенности процвѣтаетъ это искуство. Издатели соперничаютъ между собою въ изданіи украшенныхъ рисунками сочиненій; фигуры и орнаменты перемѣшиваются и соединяются въ ихъ книгахъ для того, чтобы привлечь покупателей на этотъ цѣнный товаръ. Произведенія Симона *Вотра*, Жофруа *Торѝ*, *Бернара* (le Petit), Жана *Кузена*, *Тортореля* и *Париссена* расходятся въ огромномъ количествѣ экземпляровъ. За ними слѣдуютъ портретныя работы Тома *де-Лё*, *Рабеля* и Леонара *Готье*.

Всякое искуство находится въ тѣсной связи съ характеромъ той эпохи, въ которую являются на свѣтъ его созданія; но въ особенности это справедливо по отношеніи иллюстраціи, такъ какъ она, идя рука объ руку съ литературою, вполнѣ заимствуетъ отъ нея отпечатокъ времени.

Нигдѣ, быть можетъ, не представляется это съ такою ясностью, какъ при изученіи французскихъ иллюстраторовъ прошедшаго столѣтія, составляющихъ предметъ настоящей статьи.

Но прежде чѣмъ мы познакомимся съ художниками, столь остроумно и краснорѣчиво передававшими исторію и нравы своей эпохи, необходимо бросить бѣглый взглядъ на почву, на которой выросла и распространилась разсматриваемая нами отрасль искуства.

Весьма понятно, что въ царствованіе государя, столь тщеславнаго и ревниваго къ собственной власти, какимъ былъ Людовикъ XIV, болѣе всего приходились ему по вкусу и были имъ поощряемы сочиненія, гласившія объ его славѣ. Вслѣдствіе этого при немъ появились

во множествѣ иллюстраціи, изображавшія придворныя торжества, гражданскія церемоніи, военныя событія, побѣды, осаду крѣпостей, покореніе городовъ и т. п. По этой части трудились Ж. *Каллд*, Себастьянъ *Леклеркъ* и Израель *Сильвестръ*. Въ то же время процвѣтаетъ и изображеніе отдѣльныхъ личностей: Филиппъ *де-Шампань*, Ш *Лебренъ* и *Риго*—какъ живописцы портретовъ, *Массонъ, Эделингъ, Нантейль* и трое *Древѐ*, какъ портретные граверы, пользуются громкою славою. Въ нихъ французское искуство вообще достигаетъ до верха своего совершенства. Лучшими иллюстраціями за эту блестящую пору надо признать разныя изданія, текстъ которыхъ сопровождается портретами замѣчательныхъ людей того времени, каково, напримѣръ, сочиненіе *Перрѐ* „Portraits des hommes illustres". Исключеніе изъ общаго направленія эпохи составляетъ лишь одинъ художникъ, а именно Абр. *Боссе*, не безъ таланта и любви изображавшій семейную жизнь и дѣятельность рабочаго класса.

Съ преемниками Людовика Великаго измѣняется во Франціи характеръ придворной жизни и всего общественнаго строя. Преобладающимъ направленіемъ дѣлается уже не стремленіе къ блеску военной и гражданской славы, а умѣнье наслаждаться жизнью. Однако тому, кто знакомъ съ человѣческою природою, не покажется страннымъ, что люди, утопавшіе въ избыткѣ земныхъ наслажденій, порою все-таки обращались отъ нихъ къ небу. Такъ, королевская возлюбленная, хотя и на склонѣ лѣтъ, постриглась въ монахини. Съ цѣлью удовлетворить подобнымъ благочестивымъ порывамъ душъ, въ тиши и покоѣ созерцательной жизни искавшихъ забыться отъ шума вакхическихъ удовольствій, услужливые издатели выпускали въ свѣтъ украшенныя рисунками библіи и другія духовныя книги, каковы напримѣръ: „Служба Пресвятой Дѣвѣ Маріи" и „Исповѣданіе св. Августина". Но порою эти религіозныя изображенія свидѣтельствовали, что ихъ исполнители вступали здѣсь въ чуждую для нихъ область. Такъ *Кошенъ* составилъ для Шартрскаго Бревіарія иллюстраціи, которыя не были приняты каноникамы по той причинѣ, что композиція ихъ отличалась излишне-свѣтскимъ характеромъ.

Вообще иллюстраторы въ эту эпоху, еще болѣе чѣмъ въ предшествовавшее царствованіе, были заняты изображеніемъ придворныхъ торжествъ и портретами важныхъ особъ. Издавались цѣлыя сочиненія съ художественными приложеніями, напр. о празднествахъ, устроенныхъ городомъ Парижемъ по случаю бракосочетанія принцессы Луизы-Елизабеты въ 1739 году и свадьбы дофина въ 1747 году. Гравюры въ этихъ изданіяхъ принадлежатъ архитектору Ж. Ф. *Блонделю*. Не-

зависимо отъ того, картины важнѣйшихъ празднествъ выпускались въ свѣтъ и отдѣльными листами. Такихъ эстамповъ, представляющихъ придворныя аудіенціи, торжества, коронаціи, балы и парадныя похороны, существуетъ огромное количество. Замѣняя нынѣшнія иллюстрированныя газеты, онѣ въ высшей степени интересны для исторіи того времени, и въ настоящее время, конечно, сдѣлались большою рѣдкостью. Между прочимъ *Кошенъ*, бывшій оффиціальнымъ рисовальщикомъ королевскихъ праздниковъ, оставилъ намъ изображенія происходившихъ при дворѣ обрученій и свадебъ, версальской иллюминаціи въ 1739 г., аудіенціи турецкаго посольства въ 1740 г., похоронной церемоніи королевы испанской въ 1741 г. и т. п.

На ряду съ этими работами развивается до небывалыхъ еще размѣровъ иллюстрированіе разныхъ авторовъ, какъ гравюрами, исполненными бюренемъ, такъ и аквафортами. Изъ древнихъ авторовъ были такимъ образомъ украшены: Гомеръ, Виргилій, Веллей-Патеркулъ, Овидій, Лукрецій, Марціалъ, Проперцій, Ѳеокритъ и Анакреонъ. Идиліи Ѳеокрита и Виргилія, какъ должно полагать, имѣли вообще немаловажное вліяніе и на высшее общество, и на художниковъ; быть можетъ, эти поэты даже дали первый толчекъ возникновенію тѣхъ безсодержательныхъ пасторалей, которыя мы видимъ на картинахъ и рисункахъ Ватто и у другихъ художниковъ. Подъ масками безпечныхъ пастуховъ и пастушекъ, кипѣло цѣлое море бурныхъ страстей, и общество этого времени оказывалось ничуть не лучше того общества, которое Марціалъ бичевалъ своими эпиграммами.

Издатели не пренебрегали также иллюстрировать сочиненія, появившіяся въ недавне-прошлое время не только во Франціи, но и за ея предѣлами, — если только эти сочиненія соотвѣтствовали вкусу тогдашней публики. Сюда относятся: „Лузіада“ Камоенса, „Pastor fido“ Гварини, „Донъ-Кихотъ“ Сервантеса, „Потерянный рай“ Мильтона, сочиненія А. Попе, „Четыре времени года“ Томсона и даже творенія Шекспира. Но самый широкій кругъ читателей находили себѣ „Сказки“ Лафонтена. Будучи заимствованы изъ Декамерона Боккаччо и принаровлены авторомъ къ нравамъ и духу его соотечественниковъ, эти пикантные разсказы появились въ нѣсколькихъ иллюстрированныхъ изданіяхъ, между которыми такъ называемое изданіе des fermiers generaux едва-ли не самое знаменитое и вмѣстѣ съ тѣмъ самое нескромное изъ всѣхъ подобныхъ изданій XVIII столѣтія.

Нельзя впрочемъ умолчать, что издатели брались за иллюстрированіе и серіозныхъ сочиненій, останавливаясь при этомъ преимущественно на старинныхъ авторахъ. На ряду съ сатириками Буало̀-Депреò,

Раблѐ, Реньѐ и Скарономъ, прежде другихъ явились въ иллюстрированныхъ изданіяхъ драматическіе писатели — Корнейль, Мольеръ и Расинъ. Лафонтенъ, со своими „Сказками“ и „Баснями“ принадлежитъ также XVIII столѣтію, хотя, въ виду направленія его таланта, можно сказать, что онъ родился слишкомъ рано, по крайней мѣрѣ лѣтъ на пятьдесятъ.

Что касается до литературы, современной нашимъ иллюстраторамъ, то мы не будемъ входить въ подробное ея разсмотрѣніе. Многія новоизданныя сочиненія, для которыхъ работали рисовальщики и граверы, были эфемерными явленіями, продержавшимися лишь короткое время, да и то благодаря приложеннымъ къ нимъ иллюстраціямъ. Такъ тщеславный стихотворецъ Дорà (1734—1780) придавалъ своимъ неважнымъ сочиненіямъ большую роскошь. Изъ числа же серіозныхъ писателей, можно указать только на Шатобріана (Atala), Бернардена де С.-Пьера (Paul et Virginie), на остроумнаго гр. Сентъ-Эвремона, на гр. Трессана, поддѣлывавшагося подъ старинные рыцарскіе романы, будто-бы найденные имъ въ Ватиканской библіотекѣ, на авторовъ дѣтски-милыхъ идилій Флоріана и Беркена, на драматурговъ Просп. Кребильона старшаго, Лесажа и Белуà. Монтескье, натуралистъ Бюффонъ и математикъ Лагранжъ нашли себѣ также иллюстраторовъ.

Такъ какъ иллюстраціи приготовлялись для печатныхъ сочиненій, то для полученія картинокъ въ необходимомъ числѣ экземпляровъ приходилось соединять работу рисовальщика съ трудомъ другаго художника, гравера. Но часто рисовальщикъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и граверомъ своихъ композицій. Въ этомъ случаѣ рисунокъ, по которому исполнялась гравюра, состоялъ лишь въ эскизномъ наброскѣ сюжета. Если-же рисовальщикъ трудился для чужаго рѣзца, то ему приходилось дѣлать вполнѣ оконченный рисунокъ. Подобные рисунки сохранились до нашихъ дней въ немаломъ количествѣ, потому что издатель обыкновенно прилагалъ ихъ, въ замѣнъ гравюръ, къ одному, самому рошкошному экземпляру книги. Въ настоящее время, стоимость такихъ экземпляровъ, если только они попадаютъ въ продажу, доходитъ до баснословной цѣны.

Окончивъ общій обзоръ своего предмета, обратимся теперь къ отдѣльнымъ мастерамъ.

Въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII столѣтій, въ царствованіе Людовиковъ XIV и XV, трудился Клодъ *Жилль* (1673—1722), учитель знаменитаго Ваттò. На него слѣдуетъ смотрѣть, какъ на даровитаго предшественника иллюстраторовъ послѣдующаго періода, хотя, по характеру своихъ композицій, онъ могъ бы быть отнесенъ къ этому

періоду. Въ немъ было еще сильно пристрастіе къ торжествамъ и зрѣлищамъ, составлявшимъ, въ пору его молодости, общую тэму для художниковъ; но остроуміе, жизнь и даже свобода, отражающіяся въ его вакханаліяхъ и группахъ сатировъ и особенно замѣтныя въ его превосходныхъ театральныхъ работахъ, свидѣтельствуютъ о томъ, что онъ ушелъ впередъ отъ своего вѣка. Театральныя подмостки вообще оказали на него большое вліяніе; онъ сочинялъ сцены изъ итальянской комедіи, иллюстрировалъ похожденія Арлекина и Коломбины, рисовалъ костюмы для балета, оперы и другихъ театральныхъ представленій.

Современникъ этого художника, Жанъ-Батистъ *Удрѝ* (1686—1755), рисовальщикъ и граверъ, обнаруживаетъ въ своей манерѣ еще нѣкоторую тяжесть и неповоротливость, и этимъ отличается, въ ущербъ себѣ, отъ послѣдующихъ художниковъ, у которыхъ формы легки, подвижны и всегда изящны. Къ числу лучшихъ его работъ принадлежатъ имъ самимъ гравированныя иллюстраціи для „Комическаго Романа“ Скарона. *Удрѝ* былъ собственно живописецъ животныхъ, что преимущественно и побудило его избрать предметомъ для своего рѣзца „Басни“ Лафонтена. Для этой популярной классической книги изготовлено имъ 276 рисунковъ, причемъ онъ напередъ усердно изучалъ и чертилъ съ натуры различныхъ животныхъ. Басни съ его иллюстраціями изданы въ 1755—1759 гг. у Монтенò, въ четырехъ томахъ. За оригиналы этихъ иллюстрацій въ недавнее время было заплачено 30,000 фр.

Николà *Ланкрѐ* (1670—1743) принадлежитъ, напротивъ, къ болѣе позднему времени. Этотъ художникъ, высоко-цѣнимый любителями искуства, несомнѣнно имѣлъ большое вліяніе на современныхъ ему артистовъ. Строго говоря, онъ не иллюстрировалъ ни одной книги, и его работы выходили въ свѣтъ отдѣльными листами, хотя и относились всѣ къ одному сочиненію — къ „Сказкамъ“ Лафонтена. Ему посчастливилось найти, въ лицѣ *Лармессена*, предпріимчиваго гравера, воспроизведшаго и издавшаго его композиціи, не смотря на излишнюю ихъ сложность для иллюстрацій. Лучшіе изъ этихъ эстамповъ, какъ извѣстно, принадлежатъ рѣзцу Г. Ф. *Шмидта*, работавшаго у Лармессена, на лишь рѣдко пользовавшагося правомъ выставлять свое имя на исполненныхъ имъ гравюрахъ, доставлявшихъ Лармессену славу и прибыль. Сравнивая композиціи Ланкрѐ къ Лафонтену съ работами другихъ иллюстраторовъ того-же писателя, невольно удивляешься благородству, изяществу и приличію, съ какими этотъ художникъ представлялъ даже далеко-недвусмысленныя сцены. При

изображеніи самыхъ обыкновенныхъ и избитыхъ сюжетовъ, каковы напр. четыре стихіи, четыре возраста, четыре времени года дня лѣтомъ и зимою, онъ сообщалъ своимъ композиціямъ поэзію и граціозность, легко объясняющія энтузіазмъ, съ какимъ публика встрѣчала его произведенія. Для примѣра, возмемъ четыре времени лѣтняго дня. Въ „Утрѣ", молодая красавица, одѣтая въ неглиже, за чашкою кофе, разговариваетъ съ неизбѣжнымъ аббатомъ, пришедшимъ пожелать ей добраго утра. Въ „Полуднѣ" она бесѣдуетъ съ подругою подъ тѣнистыми деревьями парка, у прохладно-бьющаго фонтана. „Послѣ обѣда" представляетъ игру въ трикъ-тракъ, происходящую въ саду, и наконецъ, въ „Вечерѣ", нѣсколько дамъ — вѣроятно, гостьи нашей красавицы — купаются при лунномъ свѣтѣ. Подъ каждой гравюрой помѣщены соотвѣтствующіе сюжету стихи, сочиненные поэтомъ Руа, состоявшемъ у Лармессена на жалованіи для подобныхъ надобностей.

Рядомъ съ Ланкрѐ долженъ быть поставленъ Жанъ-Батистъ *Патѐръ* (1695—1736 гг.), его современникъ и соученикъ по мастерской Ваттò. Патѐръ шелъ совершенно по стопамъ Ланкрѐ, и при однородности таланта обоихъ, композиціи перваго представляются вполнѣ панданами къ сочиненіямъ другаго. По примѣру Удри, Патеръ иллюстрировалъ „Комическій романъ" Скарона, явившійся съ шестнадцатью его рисунками въ изданіи *Серюга*, въ 1727—1733 гг. Оригиналы этихъ иллюстрацій со времени Фридриха Великаго находятся въ новомъ дворцѣ въ Потсдамѣ. Такъ какъ рисунки этого художника были гравированы издателемъ и другими мастерами, то духъ оригиналовъ значительно утратился въ исполненныхъ по нимъ эстампахъ. Гораздо удачнѣе вышли иллюстраціи, сюжеты которыхъ Патеръ, изъ-за соревнованія съ Ланкрѐ, заимствовалъ изъ „Сказокъ" Лафонтена. На эти сюжеты онъ сочинилъ восемь сценъ, выгравированныхъ потомъ Фильолемъ у Лармессена и вошедшихъ въ то же самое изданіе, при которомъ помѣщены и рисунки Ланкрѐ. Фигуры Патера прекрасно задуманы и постановлены; въ ихъ нарядныхъ костюмахъ много прелести, и вообще эти гравюры служатъ истолкованіемъ музы Лафонтена, вполнѣ ея достойнымъ.

Къ числу иллюстраторовъ XVIII столѣтія, отличавшихся особенно обширною дѣятельностью и пользовавшихся громаднымъ успѣхомъ, принадлежитъ Гюберъ-Франсуа *Гравелò* (1699—1773). Настоящее его имя — Бургиньонъ; артистическимъ же псевдонимомъ себѣ онъ взялъ фамилію своего крестнаго отца. Послѣ молодости, протекшей среди всякихъ треволненій, онъ поздно обратился на художественное поприще, на которомъ однако успѣлъ достигнуть славы. Отправившись

на С.-Доминго, для снятія карты этого острова, Гравело́ потерпѣлъ на пути кораблекрушеніе, потерялъ въ немъ всё отцовское наслѣдство и возвратился въ Парижъ больнымъ и разочарованнымъ жизнью. Ему было уже тридцать лѣтъ отъ роду, когда онъ сталъ учиться рисованію сперва у Рету, а затѣмъ у Бушѐ и заниматься иллюстраціями для дѣтскихъ книгъ, въ томъ числѣ для „Басенъ“ Лафонтена. Въ 1732 году Гравело́ поѣхалъ въ Лондонъ и, пробывъ тамъ пятнадцать лѣтъ, произвелъ много рисунковъ для англійскихъ изданій. Однако эти работы не выдвинули его изъ толпы заурядныхъ рисовальщиковъ, и только съ возвращеніемъ его въ Парижъ начало́ улыбаться ему счастье. Издатели обратили на него свое вниманіе; но онъ не имѣлъ возможности исполнять всѣ ихъ заказы, потому что относился къ дѣлу крайне добросовѣстно и передѣлывалъ свои композиціи по три или четыре раза, до тѣхъ поръ, пока не оставался вполнѣ доволенъ ими. Фигуры на своихъ эскизахъ онъ нерѣдко рисовалъ сначала нагими, съ тѣмъ, чтобы потомъ лучше костюмировать ихъ.

Изъ его работъ, прежде всего слѣдуетъ указать на иллюстраціи къ Боккаччо (1757), для котораго онъ, сверхъ картинъ на сюжеты изъ текста, изготовилъ превосходныя виньетки, изображающія группы маленькихъ геніевъ и амуровъ. Это изданіе имѣло блистательный успѣхъ. Требованія на него явились не только со всѣхъ концовъ Франціи, но также изъ Италіи и Англіи, и благодаря ему, извѣстность художника была упрочена. Затѣмъ слѣдовали иллюстраціи къ „Новой Элоизѣ“ Ж. Ж. Руссо́ — работа, доставившая больше удовольствія автору, чѣмъ художнику, которому при ея исполненіи приходилось постоянно подчиняться стѣснительнымъ для него указаніямъ Руссо́. Самымъ главнымъ изъ многочисленныхъ трудовъ Гравело надо признать иллюстраціи къ сочиненіямъ Вольтера. Первѣйшіе граверы того времени *Делонѐ, Гельманъ, Флипаръ, Лонгейль* и *Маскельѐ* соперничали между собой въ точной передачѣ намѣреній рисовальщика, и самъ Вольтеръ, предоставившій ему полную свободу въ выборѣ сюжетовъ, остался совершенно доволенъ его работами. Изданіе вышло въ свѣтъ въ Женевѣ, у братьевъ Крамеровъ, въ 1768 г. Вольтеръ издалъ въ пользу родственниковъ Корнейля произведенія этого великаго поэта со своими комментаріями, а Гравело иллюстрировалъ это изданіе, черезъ что въ значительной степени способствовалъ его успѣху, превзошедшему всякое ожиданіе. Не смотря на то, рисунки на классическіе сюжеты Корнейля и Расина, также имъ иллюстрированнаго, выходили у Гравело менѣе удачными, чѣмъ сцены съ фигурами въ современныхъ ему костюмахъ. Въ 1771 г. вышелъ въ свѣтъ „Освобожден-

ный Іерусалимъ“ Т. Тассо съ рисунками нашего художника, которые однако уже слабѣе прежнихъ его работъ, вслѣдствіе того, что зрѣніе стало измѣнять ему подъ старость.

Не можемъ обойти молчаніемъ художника, не принадлежавшаго собственно къ разряду иллюстраторовъ, но тѣмъ не менѣе имѣвшаго сильное вліяніе на ихъ развитіе—художника, подъ руководствомъ котораго выработались многіе замѣчательные рисовальщики прошедшаго столѣтія — Эйзенъ, Кошенъ и Моро, а равно и лучшіе граверы, воспроизводившіе работы послѣднихъ. Мы разумѣемъ Жака-Филиппа *Леба̀* (1707 — 1783). Онъ извѣстенъ преимущественно какъ граверъ, исполнившій значительное число эстамповъ, въ особенности съ Шардена, Ланкрѐ, Рубенса и Тенирса. Съ послѣдняго онъ воспроизводилъ всякую картину, попадавшуюся ему подъ руку, и благодаря своей неутомимости, награвировалъ цѣлыя галереи. Конечно, къ такимъ сборникамъ не слѣдуетъ прикладывать строгаго критическаго масштаба; но между ними находятся и отличныя вещи. Сверхъ того, онъ рисовалъ и гравировалъ виньетки и таблицы къ разнымъ сочиненіямъ, напр. къ „Древней Исторіи“ Роллена и къ другимъ научнымъ трудамъ. Существенная же его заслуга состоитъ въ томъ, что онъ былъ отличнымъ наставникомъ и образовалъ нѣсколькихъ учениковъ, отчасти обязанныхъ ему тою громкою извѣстностью, какою они пользовались впослѣдствіи.

Изъ учениковъ Леба̀, прежде всѣхъ долженъ быть названъ Шарль-Никола̀ *Кошенъ* (1715—1790). Въ немъ проявился талантъ удивительно рано, такъ какъ еще двѣнадцатилѣтнимъ мальчикомъ онъ уже умѣлъ рисовать и гравировать. Пятнадцати лѣтъ отъ роду, онъ сочинялъ—больше для собственнаго удовольствія—серіи рисунковъ, каковы напр. Парижскіе уличные типы, и такимъ образомъ, какъ-бы шутя, выбрался на дорогу, вполнѣ соотвѣтствовавшую его индивидуальности и на которой было суждено ему впослѣдствіи отличаться обширною дѣятельностью. Исполненные имъ рисунки къ „Лютрену“ и нѣсколько виньетокъ къ „Сказкамъ“ Лафонтена, тонко и оконченно имъ самимъ гравированныхъ, выказали его уже вполнѣ готовымъ художникомъ. Съ назначеніемъ Кошена въ рисовальщики королевскихъ menus plaisirs, открылась для него широкая и благодарная карьера; но это не помѣшало ему работать и для издателей, какъ то доказываютъ его иллюстраціи къ комедіямъ Мольера и къ другимъ сочиненіямъ. Для него было достаточно нѣсколькихъ часовъ, чтобы нарисовать и выгравировать виньетку, заглавный листъ для альманаха, украшеніе для входнаго билета на балъ или для библіотечнаго ярлыка (ex libris) и т. п.

Окончивъ дневныя занятія, по вечерамъ, какъ-бы для отдыха, набрасывалъ онъ порою прелестные рисунки, которые щедро раздаривалъ друзьямъ и знакомымъ. Работы при дворѣ доставили ему возможность войдти въ близкія артистическія сношенія съ маркизою Помпадуръ. Имя этой женщины нельзя оставить въ сторонѣ, когда идетъ рѣчь о французскихъ иллюстраторахъ XVIII столѣтія. Обладая художественнымъ талантомъ и чутьемъ, она имѣла способность открывать чужія дарованія и поддерживала ихъ всѣми мѣрами. Ей самой было не чуждо умѣнье рисовать и гравировать. Бушѐ былъ ея наставникомъ въ искуствѣ, Кошенъ, Куапель и Леписьѐ—постоянными совѣтниками. Въ свою очередь, вліянію ея тонкаго вкуса невольно подчинялись художники: Бушѐ и Бушардонъ, Кошенъ и Эйзенъ, Кустỳ и Пигаль, нерѣдко пользовались ея полезными указаніями. Извѣстно, что Помпадуръ убѣдила короля основать въ Севрѣ фарфоровую мануфактуру. Ей очень нравилось срисовывать, при помощи зеркала, свою собственную физіономію — вѣдь безъ этого она не была-бы красивой женщиной. О томъ, что въ этомъ случаѣ говорило ей стекло, твердилъ и цѣлый свѣтъ; самъ Вольтеръ, заставъ ее однажды за подобнымъ занятіемъ, импровизировалъ слѣдующее четверостишіе:

Pompadour, ton crayon divin
Devait dessiner ton visage;
Jamais une plus belle main
N'aura fait un plus bel ouvrage *).

Благодаря протекціи этой всесильной женщины, Кошенъ, въ 1749—1751 гг., сопровождалъ ея младшаго брата, своего ученика по рисованію, въ поѣздкѣ его въ Италію, и черезъ то имѣлъ возможность изощрить свой вкусъ и расширить свои познанія. Онъ возвратился оттуда съ полными папками эскизовъ и этюдовъ, и вслѣдъ за прибытіемъ своимъ въ Парижъ былъ принятъ въ члены тамошней Академіи художествъ, а въ 1754 г. сдѣланъ ея секретаремъ. Къ этому времени относится рядъ рисованныхъ имъ портретовъ его друзей и сочленовъ, изданный разными граверами. Этими превосходными поясными бюстами, въ формѣ медальоновъ, онъ воздвигъ памятникъ, достойный изображенныхъ имъ лицъ и своего таланта. Что касается до прочихъ иллюстраторскихъ работъ Кошена, то мы можемъ указать только на нѣкоторыя изъ нихъ, такъ какъ его дѣятельность по этой части была чрезвычайно обширна. Для „Французской Исторіи“ Гено̀ (1768) изго-

*) Помпадуръ! Твой божественный карандашъ долженъ былъ рисовать твой портретъ. Никогда болѣе прелестная рука не исполнитъ болѣе прелестнаго произведенія.

H. Gravelot Inv. *C. le Vasseur Sculp*

Il s'éloigne, il revient, il part désespéré,
Il part: *Henriade Ch. IX*

Фотоцинкографія съ гравюры Гравелò
изъ изданія Генріады Вольтера

товлены имъ, сверхъ картинокъ, богатые орнаментные бордюры страницъ. Дидро, отзываясь вообще съ похвалою о рисункѣ и группировкѣ этихъ иллюстрацій, не признаетъ однако за ними рельефности и сравниваетъ ихъ съ растеніями, высушенными ботаникомъ между листами гербаріума. Столь суровый отзывъ объясняется однако тѣмъ, что содержаніе рисунковъ—аллегорическое, а Дидро былъ врагъ всякой аллегоріи.

За тѣмъ, Кошенъ продолжалъ иллюстрированіе басень Лафонтена, оставшееся послѣ Удри неоконченнымъ, исполнилъ нѣсколько рисунковъ къ Декамерону, работалъ вмѣстѣ съ Гравело для „Almanach iconologique", для комедій Теренція, „Неистоваго Роланда" Аріосто, „Освобожденнаго Іерусалима" Тассо и пр. Его усидчивость и неистощимая фантазія, по истинѣ изумительныя, оказали въ высшей степени благотворное вліяніе на современныхъ ему художниковъ. Его эстампы, изображающіе придворные праздники будутъ всегда имѣть важное значеніе для занимающихся исторіею.

Въ то время, когда Кошенъ учился у Леба̀, его товарищами по художественному образованію были Эйзенъ и Фикѐ. Трое молодыхъ художниковъ составляли неразлучную компанію, въ весельи и шалостяхъ которой порою участвовалъ и самъ учитель. Шарль *Эйзенъ* (1720 — 1778) избралъ для своей дѣятельности ту же область, что и Кошенъ, иллюстрацію, и выказался въ ней еще плодовитѣе, изящнѣе и пикантнѣе, чѣмъ его товарищъ. Первыми уроками даровитый художникъ былъ обязанъ своему отцу, живописцу изъ Брюсселя, жившему въ Валансьенѣ; послѣ того, какъ молодой человѣкъ усвоилъ себѣ первоначальные пріемы рисовки, отецъ заставлялъ его рисовать по памяти картины, видѣнныя имъ передъ тѣмъ и нарочно для того изученныя въ галереяхъ. При этомъ, гдѣ рисующему измѣняла память, тамъ должна была являться на помощь его фантазія. Способъ этотъ пріучилъ его компоновать легко и свободно. Лишь только началъ Эйзенъ работать для издателей, какъ тотчасъ сдѣлался любимцемъ публики. Онъ умѣлъ придавать самой ничтожной виньеткѣ столько ума и граціи, что нерѣдко сочиненія, каковъ бы не былъ ихъ текстъ, съ быстротою раскупались только потому, что при нихъ находились его рисунки. Украсивъ такимъ образомъ многія книги, изъ которыхъ иныя были-бы безъ него навѣрно забыты, и изготовивъ не мало рисунковъ для Помпадуръ, Эйзенъ получилъ заказъ нарисовать портреты художниковъ для сочиненія Декана „la Vie des peintres flamands". Нѣкоторые изъ этихъ портретовъ были мастерски выгравированы его пріятелемъ, Фикѐ. Хотя эта работа и вполнѣ удовлетворила заказчиковъ,

однако она совершенно не соотвѣтствовала характеру художника, и это побудило его обратиться за сюжетами къ Лафонтену. Онъ занимался сверхъ того виньетками къ сочиненію Томсона „Времена года“ (1759), къ стихотвореніямъ Грекура (1761), къ „Эмилю“ Руссо и вообще произвелъ множество виньетокъ, изображающихъ преимущественно малютокъ-амуровъ. Однимъ изъ наиболѣе замѣчательныхъ трудовъ Эйзена, по всей справедливости, считаются иллюстраціи къ „Сказкамъ“ Лафонтена. Выбирая всякій разъ моментъ, наиболѣе выгодный для картинки, онъ сообщалъ своимъ композиціямъ на эти разсказы чарующую изящность эпохи Людовика XV. Блестящій грабштихъ Лонгейля воспроизводилъ эти рисунки, между тѣмъ какъ гравировальная игла Шаффара передавала всю элегантность оригиналовъ въ копіяхъ съ Эйзеновскихъ виньетокъ.

Къ прискорбію, художникъ велъ крайне безпорядочную жизнь и вслѣдствіе того всегда былъ по-уши въ долгахъ, хотя, при своемъ прилежаніи, заработывалъ большія деньги. Какъ ни старалась Помпадуръ приблизить его къ себѣ и занять своими заказами, однако ея добрыя намѣренія оставались безуспѣшными вслѣдствіе его поведенія. Къ лучшимъ работамъ Эйзена въ болѣе серіозномъ родѣ надо отнести иллюстраціи къ „Превращеніямъ“ Овидія (1766 — 1769). Въ теченіе довольно продолжительнаго времени онъ трудился для Дорà. Эти художественныя приложенія—рисунки Эйзена, превосходно переданные рѣзцомъ Лонгейля — обезпечили за произведеніями Дорà безсмертіе; безъ нихъ его поэзія давно утонула-бы въ рѣкѣ забвенія. Наиболѣе замѣчательный трудъ, исполненный нашимъ художникомъ для Дорà— иллюстраціи къ книгѣ послѣдняго „Поцѣлуи“, сочиняя которыя, рисовальщикъ находился совсѣмъ въ своей стихіи. Достаточно сказать, что эта книга—самое изящное изъ „галантныхъ“ изданій за время Людовика XV. Уже современники съ жадностью набросились на это изданіе и не жалѣли для него самыхъ роскошныхъ переплетовъ; въ настоящее же время оно, крайне рѣдко попадаясь въ продажѣ, доступно кошельку лишь очень богатыхъ любителей. Каждый „Поцѣлуй“ — а ихъ всего двадцать—представленъ въ двухъ рисункахъ. При самомъ появленіи книги въ свѣтъ, она продавалась по очень высокой цѣнѣ, что подало Гриму поводъ шутливо замѣтить: „ни одна оперная артистка не продаетъ своихъ поцѣлуевъ такъ дорого, какъ Дорà продаетъ свои“. Между тѣмъ, это сочиненіе—неоригинальное, а заимствовано у Іоанна Секундуса, латинскаго поэта XVI столѣтія. Въ такомъ же родѣ иллюстраціи Эйзена къ „Temple de Gnide“ Монтескьѐ (1772) и ко многимъ другимъ сочиненіямъ. Въ послѣднихъ работахъ художника

уже нѣтъ его прежняго огня; быть можетъ потому, что докучливые кредиторы охладили его творчество. Оставивъ въ 1777 г. Парижъ, онъ укрылся отъ нихъ въ Брюссель, и тамъ окончилъ свою жизнь 4-го января слѣдующаго года, успѣвъ передъ смертью исполнить долгъ благочестиваго христіанина. Какъ ни сильно было вліяніе, оказанное на этого художника знаменитымъ Бушѐ, онъ все-таки остается своеобразнымъ—остается Эйзеномъ, вѣтрянымъ истолкователемъ вѣтряныхъ нравовъ своего вѣка.

Если принять въ разсчетъ плодовитость Эйзена и окинуть взоромъ массу иллюстрированныхъ имъ сочиненій, составляющихъ собою цѣлую библіотеку, то покажется невѣроятнымъ, чтобы нашелся художникъ, не только равный ему, но и превзошедшій его въ отношеніи производительности. Однако, исторія французской иллюстраціи представляетъ намъ такого художника въ лицѣ Жана-Мишеля *Морò* (1741—1814). Онъ одинаково извѣстенъ какъ живописецъ, рисовальщикъ и граверъ. Рисованьемъ онъ началъ заниматься еще въ ранней молодости, и шестнадцати-лѣтнимъ юношей былъ приглашенъ въ Петербургъ, преподавать это искуство въ ново-учрежденной Академіи художествъ, но пробылъ здѣсь всего два года. Да и что вышло бы изъ него вдалекѣ отъ Парижа? По возвращеніи на родину, онъ учился у Лебà и сдѣлалъ особенно быстрые успѣхи въ гравированіи крѣпкою водкою. Сверхъ собственныхъ композицій, имъ были гравированы работы другихъ художниковъ — Бушѐ, Вернѐ, Тенирса и Рембрандта, а также исполнено не мало портретовъ по оригиналамъ Бурдона, Ванло, Денона и проч. Эти отдѣльно изданныя гравюры не входятъ, однако, въ нашу задачу, согласно которой мы можемъ разсматривать дѣятельность этого художника только какъ иллюстратора. По той-же причинѣ мы не будемъ распространяться и объ отдѣльныхъ эстампахъ, исполненныхъ по его рисункамъ и картинамъ другими граверами. Листовъ, гравированныхъ имъ, или съ него, насчитывается до трехъ тысячъ, и большая ихъ часть состоитъ въ иллюстраціяхъ. Магерò издалъ подробное описаніе всѣхъ этихъ произведеній. Къ числу первыхъ работъ Моро для книгъ принадлежатъ картинки къ „Превращеніямъ“ Овидія (1767—1771), въ которыхъ сотрудниками его были Бушѐ, Эйзенъ и Гравело. Женскія фигуры у него въ особенности граціозны. Съ 1770 года онъ былъ назначенъ, на мѣсто Кошена, рисовальщикомъ придворныхъ торжествъ. Относящіяся сюда работы Моро значительно разнятся отъ произведеній его предшественника: въ нихъ больше легкости, движенія, новизны и правды. Его „Маскарадъ“ и „Присяга Людовика XVI при его коронаціи“, имъ самимъ гравированные, бу-

„Молодые воспріемники“, „Материнское счастіе“ [1]) (превосходная композиція) и другія сцены, обычныя въ жизни знатной дамы, вращающейся въ свойственномъ ей кругу.

Въ третьей тетради точно такимъ же образомъ изображены различные эпизоды изъ жизни молодаго свѣтскаго человѣка. Мы присутствуемъ при томъ, какъ онъ встаетъ съ постели, одѣвается и прихорашивается по домашнему и въ парадный костюмъ, проводитъ время въ занятіяхъ лошадьми и охотою, въ переговорахъ съ управителемъ своихъ имѣній, въ карточной игрѣ. Затѣмъ, счастливый любовникъ, онъ сидитъ въ паркѣ подлѣ избранницы своего сердца, а она—обѣщающими счастье словами: „Поговорите съ маменькой“—скорѣе поощряетъ его надежды, чѣмъ разрушаетъ ихъ. Въ числѣ сценъ этой тетради не пропущены также опера и ужинъ въ пріятельской компаніи. Въ заключительной картинкѣ съ подписью: „Le vrai bonheur“ содержится мораль всего сочиненія. Всѣми красками изящества, вкуса и благородства расписалъ художникъ жизнь богачей, считающихся счастливцами, а между тѣмъ, онъ не нашелъ въ ихъ кругу истиннаго счастья, и чтобы познакомить насъ съ нимъ, приводитъ въ иную среду. Крестьянинъ, возвратясь съ утомительной полевой работы, отдыхаетъ у дверей своей хижины; жена несетъ ему похлебку, но онъ не спѣшитъ приняться за кушанье: ему напередъ надо покачать на колѣняхъ младшаго своего ребенка и отвѣтить поцѣлуями на объятія другаго дитяти, пока мальчикъ-сынъ удерживаетъ собаку отъ надоѣдливыхъ ея ласкъ къ хозяину, а бабушка любуется на происходящее. Поученіе, вытекающее изъ этой картинки, неново, односторонне, и черезчуръ сантиментально: но такова была вообще мораль въ эпоху косъ и пудры.

Изъ прочихъ работъ нашего художника, укажемъ на иллюстраціи къ французской исторіи Вольтера (1784—1785). Революція совершенно измѣнила его артистическое направленіе. Относясь къ ней сочувственно, онъ произносилъ радикальныя рѣчи и посвятилъ ей свое искуство; въ противоположность королевскимъ торжествамъ, у него явились изображенія революціонныхъ праздниковъ и собраній. Въ потокѣ политическихъ событій, онъ мало по малу утратилъ художественную самостоятельность и увеличилъ собою толпу, шедшую передъ тріумфальной колесницею Давида. Относящіеся къ этому времени труды Моро уже не представляютъ для насъ интереса.

Къ Эйзену и Моро примыкаетъ П. Ф. *Шоффаръ* (1730—1809), какъ сотрудникъ ихъ по иллюстрированію тѣхъ сочиненій, отъ кото-

[1]) Снимокъ съ этой гравюры приложенъ къ настоящей статьѣ.

рыхъ, главнымъ образомъ, зависѣла ихъ слава. Шоффаръ исполнялъ въ очень тонкихъ гравюрахъ рисунки обоихъ художниковъ и сверхъ того заглавные листы и очень милыя виньетки собственнаго изобрѣтенія. Нельзя не удивляться его изобрѣтательности въ этомъ родѣ произведеній, а равно и умѣнью принаравливаться къ тексту. Особенно нравились любителямъ его иллюстраціи къ „Сказкамъ" Лафонтена по рисункамъ Эйзена, съ котораго Шоффаръ вообще гравировалъ довольно много. Въ послѣдней виньеткѣ къ „Превращеніямъ" Овидія, онъ представилъ апоѳеозъ иллюстраціи XVIII столѣтія: летящій въ облакахъ амуръ вьетъ цвѣточныя гирлянды для вѣнковъ; изъ облаковъ сыплется дождь перемѣшанныхъ съ лавровыми листами медалей, и на каждой изъ нихъ начертано имя того или другаго знаменитаго иллюстратора—Эйзена, Кошена, Моро̀, Бушѐ и т. д.

Какъ о граверѣ иллюстрацій, здѣсь слѣдуетъ также упомянуть объ Огюстенѣ *де-Сентъ-Обенѣ* (1736 — 1807). Независимо отъ гравюръ большаго размѣра съ Бушѐ, Тиціана и Веронезе, выказывающихъ въ немъ одного изъ лучшихъ художниковъ того времени, онъ издалъ немало прекрасныхъ портретовъ, исполненныхъ, какъ по его собственнымъ, такъ и по чужимъ рисункамъ. Многіе изъ этихъ портретовъ приложены къ иллюстрированнымъ книгамъ. Отдѣльно изданные эстампы О. де-Сентъ-Обена жанрическаго содержанія прекрасно передаютъ обыденную жизнь тогдашняго общества и представляютъ въ особенности вѣрную картину великосвѣтскихъ удовольствій и быта. Таковы, между прочимъ, два парные листа „Парадный балъ" и „Концертъ", гравированные Дюкло. Вторая изъ изображенныхъ здѣсь сценъ видимо снята цѣликомъ съ натуры. Кромѣ того С.-Обенъ дѣлалъ иллюстраціи для книгъ, преимущественно-же заглавія и виньетки. Всѣхъ работъ его насчитывается огромное количество. Боссе, въ своемъ каталогѣ, указываетъ на 1330 вещей, гравированныхъ или самимъ С.-Обеномъ, или съ его рисунковъ, и состоящихъ болѣе чѣмъ на половину въ изображеніяхъ рѣзныхъ камней, медалей, камеевъ и т. п.

Старшій братъ Огюстена, Габріель *де-Сентъ-Обенъ* (1724—1783) въ молодыхъ годахъ старался заслужить первую награду по живописи и связанное съ этимъ отличіемъ право жить въ Римѣ, въ качествѣ пенсіонера правительства; но потерпѣвъ неудачу въ этомъ, онъ обратился къ иллюстраціи и произвелъ много рисунковъ къ разнымъ сочиненіямъ.

Неменѣе Габр. де-Сентъ-Обена былъ плодовитъ Шарль *Моннѐ* (1732—1816), его соперникъ по конкурсу на римскую премію. Побѣ-

дивъ товарища, онъ долго прожилъ въ Римѣ; но итальянскіе классики оказали на него отнюдь не больше вліянія, чѣмъ на многихъ его современниковъ: онъ остался истымъ французомъ и сыномъ XVIII вѣка, что видно изъ отдѣльныхъ композицій, гравированныхъ съ него Видалемъ и Лемиромъ. Религіозныя картины, писанныя имъ по заказу, совсѣмъ не подходили къ его таланту; напротивъ того, иллюстрація была областью, вполнѣ ему свойственной, какъ то доказываютъ его композиціи для „Метаморфозъ" Овидія (1765), для басень Лафонтена (1765) и въ особенности для „Телемака" (1771). Къ послѣднему изъ этихъ сочиненій исполнено имъ 67 рисунковъ, воспроизведенныхъ въ гравюрѣ Тильяромъ. Эти картинки, точно также, какъ и страницы самаго текста, окружены красивымъ бордюромъ; кромѣ того въ текстѣ помѣщены хорошенькія виньетки. Такъ какъ сочиненіе было издано въ форматѣ in 4°, то для иллюстрацій представлялось много простору, вслѣдствіе чего каждый листъ получилъ характеръ вполнѣ законченнаго цѣлаго. Моннѐ работалъ также для сочиненій Вольтера, Аріосто и другихъ авторовъ. Во время революціи, онъ бралъ сюжеты для своего карандаша изъ ея эпизодовъ, и сверхъ отдѣльно-изданныхъ изображеній, каковы напр. „Взятіе Бастиліи", „Казнь Людовика XVI" и пр., исполнилъ состоящую изъ пятнадцати листовъ серію рисунковъ, подъ заглавіемъ „Les journées de la Revolution".

При иллюстрированіи Вольтера, сотрудникомъ Моннѐ былъ Пьеръ-Клеманъ *Марильѐ* (1740—1808), такой-же, какъ и онъ, тонкій и плодовитый рисовальщикъ, совмѣстно съ нимъ работавшій по иллюстрированію и другихъ книгъ. Марильѐ былъ человѣкъ богатый и занимался искуствомъ лишь любительски. Отличаясь образованностью, онъ имѣлъ возможность глубже, чѣмъ многіе другіе, вникать въ смыслъ сочиненій, для которыхъ надо было изготовлять картинки. Къ лучшимъ его работамъ относятся иллюстраціи басень Дорà, посвятившаго ему по ихъ поводу хвалебное стихотвореніе. „Звѣри мои нѣмы— говорилъ баснописецъ; подъ твоимъ карандашемъ они становятся говорящими". Сочиненіе рисунковъ къ такимъ сочиненіямъ, какъ Pucelle Вольтера или Фоблазъ, было для Марильѐ, повидимому, въ особенности симпатично; но это не мѣшало ему работать по иллюстрированію и Библіи. Легко догадаться, что его композиціи для послѣдней лишены настоящаго чувства.

О двухъ художникахъ: Фр. М. *Кевердò* (1740—1797) и А. *Борелль* (род. 1843) не будемъ распространяться. Достаточно сказать, что, благодаря главнымъ образомъ ихъ картинкамъ, французская иллюстрація въ концѣ прошедшаго столѣтія заслужила репутацію безнравственной

Les Délices de la Maternité.

A. P. D. R.

и распущенной. Совершенный контрастъ съ ними представляетъ Ж. Ж. *Лебарбьѐ* (1738—1826). Находясь подъ сильнымъ вліяніемъ Давида, онъ, при всей вѣрности своего рисунка, оставался холоднымъ. Иллюстраціею онъ занимался уже въ позднѣйшее время,—въ ту пору, когда она вообще приходила въ упадокъ. Однимъ изъ его трудовъ было продолженіе иллюстрированія Пѣсень Делаборда, которое неуспѣлъ окончить Моро. Сверхъ того онъ дѣлалъ рисунки къ сочиненіямъ Руссо, къ Телемаку, „Комическому роману" Скарона, „Временамъ года" Томсона, Трагедіямъ Расина, „Освобожденному Іерусалиму" Тасса, идиліямъ Геснера и ко многимъ другимъ книгамъ. Эти рисунки отличаются правильностью и благородствомъ формъ, но въ нихъ нѣтъ веселости и остроумія.

Намъ слѣдовало-бы говорить еще о нѣсколькихъ художникахъ, и въ томъ числѣ о людяхъ, со славными именами. Но такъ какъ они трудились по части иллюстраціи лишь изрѣдка и случайно, то будетъ достаточно, если мы только упомянемъ о нихъ. Сюда относятся Жанъ-Оноре *Фрагонаръ* (1732—1806), иллюстрировавшій свободнымъ образомъ Сказки Лафонтена, Никола̀-Андре *Монсіо́* (1754—1837), сочинявшій картинки къ Pucelle Вольтера, Фоблазу и Мильтону, Антуанъ-Дени *Шодѐ* (1763—1810), исполнявшій рисунки къ Монтескье и Томсону, Шарль-Этьенъ *Гошѐ* (род. 1740), нѣжнымъ грабштихомъ гравировавшій портреты и бытовыя сцены, Луи-Филиберъ *Дебюкуръ* (1755—1832), печатавшій свои праздничныя и любовныя сцены разными красками и черезъ то придававшій имъ особенную прелесть. Всѣ эти артисты состоятъ въ большей или меньшей близости съ крупными представителями иллюстраціи.

Рядъ художниковъ по разсмотрѣнной нами отрасли замыкаетъ собою Пьеръ-Поль *Прюдонъ* (1758 — 1823), сочинявшій рисунки къ древне-греческому роману „Дафнисъ и Хлоя", изданному Дидро, а также къ безцвѣтной поэмѣ Ж. Бернара „L'art d'aimer". Этотъ въ своемъ родѣ замѣчательный и высокочтимый французами художникъ уже принадлежитъ совсѣмъ иному времени — времени, по характеру нисколько не похожему на ту эпоху, въ которую тріумфировали Эйзенъ, Кошенъ и Моро. Отъ него уже вѣетъ духомъ новѣйшаго времени.

Картинная галерея Дюваля.

Статья Д. О. Кобеко.

Въ царствованіи императрицы Елисаветы Петровны, разсказываетъ придворный бриліантщикъ Позье [1]), я вступилъ въ компанію съ Луи-Давидомъ Дювалемъ, женевцемъ, который побывалъ въ ювелирной торговлѣ въ Лондонѣ у братьевъ своихъ, бывшихъ ювелирами англійскаго короля, и пріѣхалъ въ Петербургъ съ товаромъ тысячъ на пять рублей».

Въ качествѣ соотечественника, Дюваль остановился у Позье и пользовался его совѣтами для начала своихъ дѣйствій въ незнакомой ему странѣ. Пробывъ года три въ Россіи, Дюваль, вслѣдствіе болѣзни, долженъ былъ вернуться въ Лондонъ. Отсюда онъ вновь пріѣхалъ въ Петербургъ, гдѣ и поселился окончательно.

Въ январѣ 1764 года Позье оставилъ Россію, и съ этого времени начинается здѣсь дѣятельность Дюваля, какъ одного изъ главныхъ въ то время ювелировъ.

Уже въ началѣ царствованія Екатерины II, онъ пользовался въ Петербургѣ кредитомъ и хорошею репутаціею. Въ перепискѣ его съ Бернарденомъ де-Сенъ-Пьеромъ, бывшимъ въ Россіи въ 1762—1764 годахъ, сохранились указанія на знакомство Дюваля съ княземъ Долгоруковымъ, русскимъ посланникомъ въ Берлинѣ, генералъ-фельдцейхмейстеромъ Вильбоа, генераломъ Дюбоскѐ, полковникомъ Рандономъ, живописцемъ Торелли, съ Пиктѐ, служившемъ при кабинетѣ императрицы, и со многими членами французской колоніи въ Петербургѣ.

---

[1]) Его записки въ Рус. Стар. 1870 г. № 3, стр. 205—210.

По видимому, Дюваль былъ человѣкъ обязательный и добрый. Бернарденъ де-Сенъ-Пьеръ цѣнилъ и долго помнилъ его услуги и всегда считалъ его своимъ другомъ [1]).

Мода носить драгоцѣнные камни, господствовавшая тогда въ Россіи, и роскошь Екатерининскаго двора и ея любимцевъ давали возможность Дювалю заработывать хорошія деньги.

Въ 1777 году князь Потемкинъ заказалъ ему сдѣлать изъ контрибуціоннаго золота, собраннаго въ Валахіи во время турецкой войны, ковчегъ для Московскаго Успенскаго собора. Ковчегъ этотъ стоилъ (не считая цѣнности золота) 4,585 рублей и донынѣ хранится въ соборѣ. Онъ изображаетъ Синайскую гору и на ней Моисея, принимающаго отъ Бога скрижали завѣта. Въ немъ хранится собственноручное Начертаніе Екатерины II объ учрежденіи губерній [2]).

Потемкинъ и послѣ того не оставлялъ Дюваля заказами. „Счеты отъ Дюваля истребованные при семъ подношу", писалъ къ нему его повѣренный, Гарновскій (въ 1787 году,) или—„подношу передѣланную Дювалемъ архіерейскую шапку„ (въ 1790 г.)[3]).

Подражая Потемкину, и его приближенные обращались къ Дювалю, причемъ не обходилось иногда безъ „недоразумѣній". „О П. В. Пушкиной—великая исторія, писалъ въ 1791 году Михаилъ Потемкинъ брату своему, Павлу; Боуръ въ нее влюбленъ, подарилъ ей жемчуги, кои стоятъ пятнадцать тысячъ. Послѣ вышло, что это жемчуги Демидова шурина, С. А. Львова, были отданы Дювалю починить, и Боуръ у Дюваля взялъ, о чемъ они бранились и кричали передъ комнатами О. А. Зубовой въ Царскомъ Селѣ. Дюваль говорилъ, что я деньги заплачу, а Львовъ говорилъ, что ему деньги ненадобны—у него старинныя вещи, ихъ надо сохранить" [4]).

Кромѣ изготовленія драгоцѣнныхъ вещей, Дюваль былъ и экспертомъ-оцѣнщикомъ ихъ. Въ 1792 году, по случаю размѣна ратификацій по второму польскому раздѣлу, „сверхъ 4,000 червонныхъ каждому уполномоченному—писалъ графъ А. А. Безбородко Г. П. Милорадовичу—наградилъ насъ прусакъ табакерками съ огромною и широкою своею персоною, такими, что, положа въ сравненіи съ вѣнскими, онѣ

---

[1]) Письма Бернардена де-Сенъ-Пьера къ Дювалю съ 1764 по 1786 годъ см. у Sainte-Beuve, Causeries du lundi. VI. 515. Письма же Дюваля изъ Петербурга, у Aimé Martin, Mémoire sur la vie et les ouvrages de Bernardin de Saint Pierre. Paris, 1826.

[2]) Рус. Архивъ 1873 г. № 12, стр. 2317; Левшинъ, Описаніе Успенскаго собора. М. 1783 г. стр. 87; Снегиревъ, Успенскій Соборъ въ Москвѣ. М. 1856, стр. 26.

[3]) Рус. Стар. 1876 г. № 1, стр. 30 и № 7, стр. 428.

[4]) Рус. Архивъ 1879 г. № 6, стр. 202.

сущія курфирстскія, а не королевскій подарокъ. Дюваль оцѣнилъ графа Остермана въ 5,300 р., мою 4,900, Маркова 3,500 а Кобенцелеву въ 3,800. Не расшибся-же его величество"! [1]).

Обороты Дюваля и сношенія его съ тогдашнею знатью были довольно обширны. А. А. Башиловъ разсказываетъ въ своихъ запискахъ [2]), что Суворовъ, которому онъ привезъ извѣстіе о пожалованіи ему, въ 1799 году, титула князя италійскаго, подарилъ ему богатую бриліантовую табакерку, „которую я, увы!—прибавляетъ Башиловъ—продалъ бриліантщику Дювалю, а деньги промоталъ". Въ 1800 году Дювалю же продалъ, на значительную сумму, вещи В. П. Кочубей [3]).

Положеніе Дюваля все болѣе и болѣе упрочивалось. Дочь его, Жанна, вышла замужъ за женевскаго миніатюриста Николая Сорѐ (Sauret), пріѣхавшаго въ Россію и работавшаго здѣсь не безъ успѣха [4]). Братъ матери Дюваля, Дюмонъ, очень образованный молодой человѣкъ, прибывшій въ Петербургъ, занялъ мѣсто пастора французской реформатской церкви. Онъ обладалъ нѣкоторымъ ораторскимъ талантомъ, и на его проповѣди собиралась избранная публика: въ числѣ его слушателей бывалъ и князь Потемкинъ [5]). Наконецъ, самъ Дюваль получилъ должность ювелира при Кабинетѣ, съ производствомъ ему жалованья.

Въ то время должность придворнаго ювелира имѣла большое значеніе. Изъ записокъ Позье видно, какимъ вліяніемъ пользовался онъ въ придворныхъ сферахъ, благодаря этому званію, которое было пожаловано ему Петромъ III [6]).

Нося званіе придворнаго ювелира, Дюваль сталъ позволять себѣ отступленія отъ формъ. 8 августа 1776 года, генералъ-полицеймейстеръ Чичеринъ объявилъ Сенату, что на докладъ его словесный, какой штрафъ положить повелѣно будетъ золотыхъ дѣлъ мастеру Дювалю за ѣзду онымъ въ городѣ на трехъ лошадяхъ, не по званію его, ея Императорское величество высочайше изустно повелѣть соизволила, какъ оный присвоилъ себѣ изъ чужаго права, то есть штабсъ-офицерскую впряжку лишней лошади, то и взыскать съ него штрафу три доли изъ оклада, подлежащаго ко взысканію, а четвертой доли не

---

[1]) Сбор. Имп. Рус. Ист. Общ., XXIX, 230 и 536.

[2]) Памятники новой русской исторіи. Спб. 1873 г., III, 20.

[3]) Архивъ кн. Воронцова, XIV, 134 и 140.

[4]) Rigaud, Renseignements sur les beaux arts à Genève, 1876, p. 265. Сорѐ оставилъ Россію въ 1788 году. (С.-Петербургскія Вѣд. 1788, № 43—45, стр. 615—648).

[5]) Дюмонъ жилъ въ Петербургѣ съ 1784 по 1785 гг. и былъ женатъ на дочери ювелира Адора. Dalton, Geschichte der reformirten Kirche in Russland. 1865, стр. 66; Burja, Observations d'un voyageur en Russie 1787, p. 68.

[6]) Указъ Сенату 30 января 1762 г. (Барановъ. Опись указамъ Сената, III, № 11,982).

взыскивать, потому что не все полное право присвоилъ, и Главная Полиція имѣетъ принять объявленный имъ ея императорскаго величества указъ и по оному поступить съ Дювалемъ, и впредь въ таковыхъ преступленіяхъ поступать по оному высочайшему указу [1]).

Дѣятельность Дюваля продолжалась и при императорѣ Павлѣ. Немедленно по вступленіи его на престолъ, Дювалю заказаны были четыре фрейлинскіе шифра, за что̀ заплачено было 2,974 рубля [2]). Онъ же въ 1799 году передѣлывалъ принадлежавшій Павлу I приборъ яхонтовый съ бриліантами (петлица на шляпу и эполетъ съ бантомъ) на нитку, которая и пожалована была княжнѣ Лопухиной [3]).

По словамъ Массона [4]), Павелъ, вѣрный нелюбви своей ко всему, что служило его матери, не желалъ возложить на себя корону, которую она съ такимъ блескомъ носила въ теченіи 34-хъ-лѣтняго царствованія. Дювалю поручено было изготовить другую корону, болѣе богатую и которую цѣнили въ нѣсколько милліоновъ. Нужно бы было исписать цѣлый томъ, чтобы изобразить церемоніи и почести, съ которыми эта корона была перевезена изъ мастерской Дюваля во дворецъ. Никогда ковчегъ завѣта, во время шествія народа еврейскаго, не былъ окруженъ такими почестями и такимъ благоговѣніемъ. Ювелиръ, какъ новый Пигмамонъ, долженъ былъ пасть ницъ передъ своимъ твореніемъ и боготворить его.

Дюваль, продолжаетъ Массонъ, былъ женатъ на француженкѣ изъ Меца, Луизѣ Дюмонъ. Врачи посовѣтывали ей, для возстановленія здоровья, пользоваться Карльсбадскими водами. Во время ея отсутствія, Дювалемъ увлеклась одна изъ горничныхъ императрицы, пользовавшаяся довѣріемъ Павла Петровича. Эта хитрая женщина, въ надеждѣ выдти за Дюваля замужъ, рѣшилась воспрепятствовать возвращенію его законной жены. Дюваль, который, какъ придворный ювелиръ, часто являлся ко двору, былъ меланхолическаго и молчаливаго характера. Павелъ подмѣтилъ однажды грустный видъ Дюваля и заговорилъ объ этомъ въ присутствіи коварной горничной. „Грусть бѣднаго Дюваля не должна удивлять ваше величество, сказала та; вскорѣ должны возобновиться его семейныя несчастія, потому что возвращается его жена.“ — «Неужели же онъ такъ дурно живетъ со своею женою», спро-

---

[1]) П. С. З., т. XX, № 14,492, стр. 404. Въ указѣ 13 декабря 1793 г. (П. С. З., XXX, № 17,169, стр. 477) упоминается о привезенныхъ Дювалю изъ Любека золотыхъ и серебряныхъ табакеркахъ и цѣпочкахъ; ср. Архивъ Госуд. Совѣта. Спб. 1869 г. т. I, ч. 2, стр. 613.

[2]) Рус. Стар. 1873 г. № 7, стр. 99.

[3]) Опись драгоцѣнностямъ по смерти императора Павла въ Чтеніяхъ О. И. и Д. Р. 1867 года, кн. II, смѣсь, стр. 107.

[4]) Mémoires secrets. Paris 1802, t. III, p. 88, 109 и 439.

силъ Павелъ Петровичъ.— «Да, возразила горничная, такъ дурно, что она убьетъ этого честнаго человѣка; онъ умретъ отъ страха и тоски. Онъ женился на француженкѣ, якобинкѣ, которая собираетъ у себя всѣхъ своихъ соотечественниковъ и образовала нѣчто въ родѣ клуба. Мужъ ея тѣмъ болѣе страдаетъ отъ этого, что онъ придерживается противуположныхъ убѣжденій; онъ страшится минуты, когда его жена вновь водворится въ его домѣ». — «О! Я приму противу этого мѣры, воскликнулъ раздраженный Павелъ; какъ? француженка? якобинка?... Позвать ко мнѣ Дюваля». — Дюваль является. „Я узналъ, говоритъ ему Павелъ, что вы женаты на француженкѣ. Зачѣмъ-же, вѣрный мой слуга, вы не донесли мнѣ объ опасныхъ мысляхъ, къ которымъ она примкнула. Какъ? она осмѣливается держать въ вашемъ домѣ клубъ, принимать якобинцевъ?» — «Это не совсѣмъ такъ, возразилъ робкій Дюваль; она иногда видится съ соотечественниками, немного любитъ Францію, но...» — «Я знаю все, я знаю все, прервалъ его Павелъ; но будьте покойны, она не причинитъ вамъ болѣе хлопотъ.» Приказъ отправленъ на границу. Жена Дюваля пріѣзжаетъ, и ей отказываютъ въ пропускѣ, предъявляя приказъ объ этомъ, основанный на жалобахъ ея мужа и на ея политическихъ убѣжденіяхъ. Изумленная, не понимающая въ чемъ дѣло, она должна была вернуться въ Мемель и тамъ поселиться.

Луи-Давидъ Дюваль умеръ въ Петербургѣ.

Вотъ тѣ немногія біографическія данныя о Л. Д. Дювалѣ, которыя намъ удалось собрать. Послѣ него остались два сына; старшій изъ нихъ возвратился въ Швейцарію въ 1803 году, послѣ чего младшій его сынъ Жанъ-Франсуа-Андрè, родившійся въ Петербургѣ 13 марта 1776 года, сдѣлался хозяиномъ ювелирнаго заведенія, основаннаго еще отцемъ. Любя изящныя искуства (онъ и самъ не безъ таланта занимался живописью масляными красками) и располагая хорошими денежными средствами, онъ составилъ, въ бытность свою въ Россіи, замѣчательное собраніе картинъ старинныхъ итальянскихъ, голландскихъ и нѣмецкихъ мастеровъ, основаніе которому положено было его отцомъ. Въ 1813 году онъ оставилъ Россію и переселился въ Женеву, куда перевезъ и свою галерею, въ составѣ около 120 картинъ, которую онъ, въ 1845 году, продалъ графу Морни въ Парижѣ [1]). Новый владѣлецъ отправилъ ее въ Лондонъ, гдѣ она была продана съ аукціона 12 и 13 мая 1846 года, подъ именемъ галереи Дюваля, за сумму около полумилліона франковъ [2]).

[1]) Краткую біографію этого Дюваля младшаго см. у De Montel, Dictionnaire biographique des genevois et des vaudois. Lausanne, 1877. I, 266.

[2]) Въ 1848 году, вслѣдствіе февральской революціи, графъ Морни продалъ въ Лондонѣ же, свои картины, въ числѣ которыхъ находились и тѣ, которыя онъ оставилъ за собою из ъ картинъ Дюваля.

Въ то время, когда эта галерея еще находилась въ Петербургѣ, Дюваль намѣревался издать ея каталогъ, или описаніе, съ гравюрами. Съ этою цѣлью, по его заказу, были сдѣланы, въ 1812 году, художникомъ Михайловымъ рисунки съ нѣкоторыхъ картинъ этой галереи, и по нимъ, въ мастерской гравера Клаубера, въ Петербургѣ, исполнены рѣзцомъ гравюры на мѣди. Послѣдовавшее вскорѣ затѣмъ переселеніе Дюваля въ Женеву (1813), вѣроятно, было причиною остановки этого предпріятія [1]). Сдѣланныя Клауберомъ гравюры были употреблены въ дѣло лишь гораздо позже, а именно въ 1846 году, когда, по случаю продажи этой галереи въ Лондонѣ, былъ напечатанъ каталогъ картинъ, назначенныхъ къ аукціону [2]).

По составу этой галереи видно, что Дюваль былъ знатокъ искуства и умѣлъ различать истинно хорошее отъ тѣхъ, всего чаще попадающихся, сомнительныхъ произведеній, которыя только окрещены громкими именами. Поставивъ себѣ цѣлью образовать свою коллекцію изъ отборныхъ произведеній лучшихъ мастеровъ, онъ умѣлъ пользоваться представлявшимися ему случаями для обогащенія своего собранія предметами несомнѣннаго художественнаго достоинства. Такъ, во время своего пребыванія въ Петербургѣ, онъ пріобрѣлъ отъ Лабенскаго, директора Эрмитажа, двѣ прекрасныя картины: Св. Іеронимъ—Гверчино и пейзажъ Эглона фанъ-деръ-Нэра, отъ генерала Соймонова — хорошій пейзажъ Адріана фанъ-деръ-Кабеля, отъ лейбъ-медика Александра Крейтона (Crighton) доставшіяся ему отъ г-жи Нелидовой одну картину Схалькена и двѣ картины Тенирса, и, наконецъ, отъ князя Долгорукова, весьма цѣнную картину Альберта Кейпа

---

[1]) Въ запискахъ Женевскаго Историческаго и Археологическаго Общества (*Mémoires et documents de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, tom. VI, pag. 421), при описаніи существующихъ въ Женевѣ частныхъ картинныхъ галерей, замѣчено, что въ «тамошней публичной библіотекѣ можно видѣть каталогъ колекціи Дюваля, содержащій въ себѣ 20 гравюръ въ очеркахъ: изъ нихъ 19 рисованы въ 1821 г. Михайловымъ въ С.-Петербургѣ и гравированы у Клаубера, а одну—рисовалъ и гравировалъ А. Бувье (A. Bouvier)". Не сказано однако, печатный-ли это каталогъ, или рукописный; послѣднее, кажется, вѣроятнѣе.

[2]) Каталогъ былъ выпущенъ одновременно въ двухъ изданіяхъ: одно на французскомъ языкѣ, подъ заглавіемъ: «*Catalogue de la belle collection de tableaux des écoles italienne, flamande, hollandaise et française, connue sous le nom de la Collection de M. Duval, de Genève. Par M. Meffre aîné, expert.* 161 *Rue Montmartre, Paris. La vente aura lieu le* 12 *et* 13 *mai, dans les salles de M. Phillips, commisseur-priseur,* 73 *Bondstreet à Londres. Paris. Impimerie de G. Gratiot.* 1846. 4o; другое на англійскомъ, съ заглавіемъ: *A Catalogue raisonné of the capital pictures collected by Monsieur F. Duval of Geneva.* Этотъ каталогъ, при которомъ были приложены 19 Клауберовыхъ гравюръ, продавался по 3 фр. Разошлось его тогда 2,000 экземпляровъ. Въ богатомъ собраніи П. А. Ефремова было нѣсколько листовъ этихъ гравюръ, въ старинныхъ оттискахъ, сдѣланныхъ еще въ граверной мастерской Клаубера, и у которыхъ наверху, внѣ рамокъ, еще находятся нумера, счищенные впослѣдствіи, при употребленіи этихъ досокъ для изданія вышесказаннаго аукціоннаго каталога.

(Cuijp) [1]). Въ его же коллекцію поступила одна картина Адріана фанъ-Остаде изъ собранія И. И. Бецкаго.

Умѣнье, съ которымъ Дюваль составилъ свое собраніе, всего лучше оправдалось на томъ всемірномъ испытаніи, какимъ являются для художественныхъ произведеній лондонскіе аукціоны. Исчислимъ нѣсколько главныхъ картинъ, достигшихъ на вышеупомянутомъ аукціонѣ 1846 года наивысшихъ цѣнъ.

Двѣ картины Кареля *Дюжардена*, изъ которыхъ одна, считавшаяся перломъ галереи, изображаетъ стадо коровъ, сзади его — двухъ пастуховъ, а впереди—человѣка верхомъ (№ 115 каталога; грав. Клауберомъ) (продана за 1365 фунт. стерл.); другая—отдыхъ охотника, лежащаго на землѣ подлѣ своей лошади, тутъ же ловчій съ собаками—композиція во вкусѣ Воувермана (№ 56 каталога; грав. Клауберомъ)—принадлежала прежде Винклеру, въ Лейпцигѣ, и была гравирована, въ 1792 году, Вильгельмомъ Кобеллемъ en manière de lavis продана—за 1150 фунт. стерл.

Стадо коровъ и овецъ у ручья *Адріана фанъ-де-Вельде* (№ 112 каталога; грав. Клауберомъ) пошла за 997 ф. ст.

Бальтазара *Денкера*—портретъ старухи—за 582 ф. ст., и портретъ старика—за 490 ф. ст.

Схалькена—молодой человѣкъ намѣревается поцѣловать служанку, держащую въ рукахъ фонарь съ горящей свѣчей — одна изъ тѣхъ сценъ съ огненнымъ освѣщеніемъ, какія особенно любилъ изображать этотъ художникъ (№ 87 каталога; грав. Клауберомъ)—за 315 ф. ст.

Адріана фанъ Остаде — крестьянская семья передъ деревенскимъ шинкомъ слушаетъ игру остановившагося передъ ними бродячаго рылейщика (№ 113 каталога; грав. Клауберомъ; картина принадлежала прежде И. И. Бецкому, въ Петербургѣ)—за 945 ф. ст.

Франса Мириса старшаго — портретъ его самого, его жены и сына (№ 114 каталога; грав. Клауберомъ)—за 945 ф. ст.

Филиппа Воувермана—картина, извѣстная подъ названіемъ „Дровосѣковъ", les Bucherons (№ 120 каталога), — за 336 ф. ст.

Рембрандта — Воскресеніе Лазаря (№ 116 каталога; грав. Клауберомъ) — за 1155 ф. ст.

Видъ церкви (Westerkeerk) въ Амстердамѣ *Яна фанъ-деръ-Гейдена* съ фигурками *Адріана фанъ-де-Вельде* (№ 117 каталога; грав. Клауберомъ)=1018 ф. ст.

---

[1]) Изъ этой-же галереи Дюваля три картины были въ 1805 и 1807 годахъ пріобрѣтены для Императорскаго Эрмитажа, въ которомъ онѣ и теперь находятся; а именно: *Ле-Дюка* — внутренность караульни (№ 934 каталога 1870 года), *фанъ-деръ-Нэра*—деревня на островкѣ рѣки Маса (№ 1117), и пейзажъ *Себастьена Бурдона* (№ 1422 каталога 1871 года).

ОСЕНЬ

съ картины Ю. Ю. Клевера

Фотоцинкотипія оригинальнаго рисунка художника

Три коровы *Альберта Кейпа* (Cuijp)—одно изъ лучшихъ произведеній этого знаменитаго мастера, принадлежавшее въ Петербургѣ князю Долгорукову (№ 118 каталога, грав. Клаубергомъ)—за 1260 ф. ст.

Якоба Рейсдаля — поле, освѣщенное солнцемъ, съ работниками, занятыми жатвой (№ 111 каталога) — за 630 ф. ст.

Семейство пьяницы—картина, писанная *Грёзомъ* по заказу самого Дюваля (№ 109 каталога) — за 399 ф. ст.

Наконецъ, замѣтимъ, что одну изъ картинъ этой галереи, а именно писанную *Дитрихомъ* во вкусѣ Остаде и изображающую цирульника, брѣющаго бороду сидящему передъ нимъ простолюдину, гравировалъ въ Петербургѣ самъ Клауберъ, въ форматѣ in f°, съ полною оттушевкою, и посвятилъ свой эстампъ графу А. С. Строганову, тогдашнему президенту Академіи художествъ.

Разставаясь съ картинами мастеровъ иностранныхъ школъ, Дюваль сохранилъ у себя коллекцію однихъ только швейцарскихъ художниковъ; точно также онъ удержалъ за собою прекрасные античные мраморы и бронзу, вывезенные имъ изъ Петербурга. Въ числѣ ихъ особенно примѣчательна, по своей художественной цѣнности, античная группа изъ Паросскаго мрамора: молодой фавнъ, подлѣ котораго стоитъ другой фавнъ-ребенокъ. Эта группа, вышиною въ 4 фута и 1 дюймъ, относимая знатоками къ лучшей эпохѣ древняго искуства, была найдена въ 1784 году въ вилѣ Адріана. Цѣнность этого превосходнаго произведенія увеличивается еще вслѣдствіе его отличной сохранности, потому что въ фигурѣ только нижняя оконечность правой руки дополнена новѣйшею реставраціею. Король Баварскій предлагалъ Дювалю въ Петербургѣ 4000 гол. червонцевъ за эту статую, а вскорѣ затѣмъ лордъ Дугласъ давалъ ему за нее даже 5000 червонцевъ. Съ этой группы Клауберъ исполнилъ для Дюваля весьма тонкую гравюру рѣзцомъ на мѣди, съ полною оттушевкою, по рисунку, сдѣланному въ 1812 году Михайловымъ, въ Петербургѣ. На этой весьма рѣдкой гравюрѣ видѣнъ на верху № 12, изъ чего ясно, что и она предназначалась для каталога художественной галереи Дюваля, о которомъ мы говорили выше.

Василій Григорьевичъ Перовъ,

его жизнь и произведенія.

Статья Н. П. Собко.

(приложеніе.)

I. Списокъ произведеній Перова [1]).

А. Картины, эскизы и портреты:

	Гдѣ находятся или гдѣ находились:
1849.	
1. Старикъ, копія съ картины К. Брюллова, бывшей въ рисов. школѣ Ступина въ Арзамасѣ.	Неизвѣстно гдѣ.
1850.	
2. Св. Іеронимъ, копія.	—
3. Цыганка, копія.	—
4. Гречанка, копія.	—
1851.	
5. Распятіе, первое самостоятельное произведеніе.	Въ церкви с. Никольскаго, Нижегородской губ.
6. Собственный портретъ.	Неизвѣстно гдѣ.
7. Портретъ отца.	—
8. Нищій, просящій милостыню.	У кн. П. П. Кутыева, въ Арзамасѣ.
9. Деревенская тройка.	—
10. Народное гулянье въ Семикъ.	—
1856.	
11. Головка мальчика, пис. съ брата Николая (2 сер. мед. отъ Имп. Акад. Худож.).	Неизвѣстно гдѣ [1]).

[1]) Въ подстрочныхъ примѣчаніяхъ къ этому списку указано только, когда поименованныя въ немъ произведенія появлялись *въ первый разъ* на выставкахъ въ Петербургѣ и въ Москвѣ и какія изъ нихъ находились на посмертныхъ выставкахъ Перова.

[1]) Была куплена Моск. Училищемъ живописи и ваянія за 25 р. и розыграна въ лоттереѣ.

1857.	
12. Судъ становаго (1 с. м. отъ И. А. Х.).	У Г. И. Хлудова, въ Москвѣ.
1858.	
13. Сцена на могилѣ, на слова русской пѣсни: «Мать плачетъ, какъ рѣка льется; сестра плачетъ, какъ ручей течетъ; жена плачетъ, какъ роса падетъ, — взойдетъ солнышко, росу высушитъ».	— [1]).
1860.	
14. Первый чинъ (2 з. м. отъ И. А. Х.).	—
1861.	
15. Портретъ одного генерала, пис. у военнаго министра Сухозанета въ Петерб.	Неизвѣстно гдѣ.
16. Проповѣдь въ селѣ (1 з. м. отъ И. А. Х.).	У К. Т. Солдатенкова, въ Москвѣ
17. Сельскій крестный ходъ на Пасхѣ.	У П. М. Третьякова, тамъ же.
1862.	
18. Отдохновеніе (Чаепитіе) въ Мытищахъ.	У К. Т. Солдатенкова.
19. Дилетантъ или художникъ-любитель.	У П. М. Третьякова.
1863.	
20—21. Внутренность балагана на Париж. гуляньи во время представленія, 2 эскиза.	У Е. Е. Перовой, въ Москвѣ.
22. Итальянецъ, продающій статуи.	Неизвѣстно гдѣ.
23. Савояръ.	Въ Моск. Публ. и Рум. музеѣ [2]).
24. Шарманщикъ.	—
1864.	
25. Шарманщица.	У С. И. Четверикова, въ Москвѣ.
26. Слѣпой музыкантъ. } Этюды	У Н. С. Третьякова, тамъ же.
27. Дѣвушка въ профиль. } для	У Е. Е. Перовой, тамъ же.
28. Старикъ съ кружкой. } картинъ.	—
29—30. Праздникъ въ окрестн. Парижа (на Монмартрѣ), эскизъ и неконч. картина.	—
31. Продавецъ пѣсенниковъ, неконч. карт.	Неизвѣстно гдѣ.
32. Нищія на одномъ изъ Парижскихъ бульваровъ.	—
33. Парижскіе тряпичники.	—
34. Уличная сцена въ Парижѣ—музыканты и зѣваки.	У Л. С. Медвѣдева, въ Москвѣ.
35. Погребеніе Гоголя его героями, эскизъ.	Неизвѣстно гдѣ.
36. Дворникъ.	У г. Рахманинова.

№№ 12, 13, 14, 16 и 19 находились на Акад. выставкахъ 1858, 1860, 1861 и 1862 гг.

№№ 23—24 и 32—34 наход. на выставкахъ Общ. поощр. худож. въ 1867 и 1864 гг.

№№ 30—31 упом. въ отчетѣ И. А. Х. за 1863—64 г., стр. 82.

[1]) Была подарена Г. И. Хлудовымъ племяннику.

[2]) Прежде у О. И. Прянишникова.

1865.

37. Трапеза (переписана въ 1875 г.).	У Н. П. Ланина, въ Москвѣ.
38. Проводы покойника (1-я премія отъ Спб. Общ. поощр. худож.).	У К. Т. Солдатенкова, тамъ же [1]).
39. Очередная у басейна (1-я премія отъ Моск. Общ. любит. худож.).	У Г. И. Хлудова, тамъ же.
40. Гитаристъ-бобыль.	У П. М. Третьякова, тамъ же [2]).

1866.

41. Мальчикъ-мастеровой.	Неизвѣстно гдѣ [3]).
42. Ученики-мастеровые или Тройка (на званіе академика).	У П. М. Третьякова, въ Москвѣ.
43. Пріѣздъ гувернантки въ купеческій домъ (на зв. акад.).	— [4]).
44. Сцена на почтовой станціи.	Неизвѣстно гдѣ.
45. Чистый понедѣльникъ.	У К. Е. Ценкеръ, въ Москвѣ.

1867.

46. Учитель рисованія.	У Д. П. Боткина, тамъ же.
47. Утопленница, эскизъ.	У П. М. Третьякова, тамъ же [5]).
48. Тоже, картина.	У г. Пушкевича.
49. Христосъ и Матерь Божія у житейскаго моря (сонъ художника).	Въ церкви св. Козьмы и Даміана, что̀ въ Шубинѣ, въ Москвѣ.

1868.

50. Путешествіе квартальнаго съ семействомъ на богомолье, эскизъ.	У В. В. Безсонова, тамъ же.
51. Дворникъ-самоучка.	Неизвѣстно гдѣ.
52. Сцена у желѣзной дороги (1-я премія отъ Моск. Общ. любит. худож.).	У П. М. Третьякова, въ Москвѣ [6]).
53. Послѣдній кабакъ у заставы.	— [7]).
54. Ѳомушка Сычъ, этюдъ для типа.	— [8]).
55. Портретъ Ѳ. Ѳ. Рѣзанова.	У гг. Рѣзановыхъ, тамъ же.
56. » Н. Ѳ. Рѣзанова.	—
57. » Ѳ. И. Рѣзановой.	—
58. » Н. Ѳ. Рѣзановой.	—
59. » Л. С. Медвѣдева.	У Л. С. Медвѣдева, тамъ же.
60. » Г. И. Хлудова.	У Г. И. Хлудова, тамъ же.
61. » Э. Е. Перовой, урож. Шейнсъ.	У Е. Е. Перовой, тамъ же.
62. » С. И. Миллера (вмѣстѣ съ И. М. Прянишниковымъ).	Въ Моск. Учил. живоп. и ваянія.

№№ 16, 18, 45 и 48 наход. на выставкѣ Моск. Общ. любит. худож. въ 1867 г.; №№ 25, 26, 33, 38, 39 и 44—въ 1866 г., а №№ 52—55 въ 1868 г.

№№ 36—37 упом. въ отчетѣ И. А. Х. за 1864—65 г., стр. 83, а №№ 37—42 въ отчетѣ за 1865—66г., стр. 75.

№№ 45—46 и 48—49 наход. на Акад. выставкѣ 1867 г., а №№ 52—55 на выставкѣ 1868 г.

№№ 51—56 и 59—60 упом. въ отчетѣ И. А. Х. за 1867—68 г., стр. 56.

[1]) Повтореніе у Г. И. Хлудова.
[2]) Прежде у г. Смирнова.
[3]) Писанъ для Моск. Общ. любит. худож.
[4]) Прежде у М. Н. Барановой.
[5]) Прежде у Н. Е. Рачкова.
[6]) Прежде у Н. К. Бакланова.
[7]) Прежде у В. В. Епишкина.
[8]) Прежде у А. А. Борисовскаго.

1869.

63. Осень (дорога въ распутицу).	У П. П. Демидова, въ П-бургѣ.
64. Шарманщикъ, ночная моск. сцена.	У г. Беренштама, въ Москвѣ.
65. Подслушивающая подъ дверью.	У г. Сергѣева, тамъ же.
66. Дѣвочка съ кувшиномъ.	У г. Кузнецова, тамъ же.
67. Малый лѣтъ 17-ти (булочникъ).	У И. М. Прянишникова, тамъ же.
68—70. Головы съ Веласкеса, Криспи и Ванъ-Дейка въ Эрмитажѣ.	У Е. Е. Перовой, тамъ же.
71. Этюдъ старика.	Неизвѣстно гдѣ [1]).
72. Портретъ А. Ѳ. Писемскаго.	У П. М. Третьякова, въ Москвѣ.
73. » В. В. Безсонова (1-я премія отъ Моск. Общ. любит. худ.).	—
74. » А. А. Борисовскаго.	У А. А Борисовскаго, тамъ же.
75. » Кн. Щербатова.	Въ Моск. Городской Думѣ.

1870.

76. Собственный портретъ.	У П. М. Третьякова, въ Москвѣ.
77. Портретъ А. В. Ланиной.	У Н. П. Ланина, тамъ же.
78. » Н. П. Ланина.	—
79. » А. А. Кузнецовой.	У А. А. Кузнецовой, тамъ же.
80. » Кн. Гагарина, въ ростъ.	Въ Моск. Благородн. Собраніи.
81. » Н. Г. Рубинштейна.	У С. М. Третьякова, въ Москвѣ.
82. » А. Г. Рубинштейна.	Въ Моск. Консерваторіи.
83. » художника Степанова.	У г. Степанова, въ Москвѣ.
84—85. Спящія дѣти, эскизъ и картина.	1-й у Е. Е. Перовой, 2-я неизвѣстно гдѣ [2]).
86. Странникъ (старикъ-богомолецъ).	У П. М. Третьякова, въ Москвѣ.
87. Птицеловъ (1-я премія отъ Спб. Общ. поощр. худож. и званіе профессора).	У С. М. Третьякова, тамъ же.
88. Наканунѣ дѣвичника (проводы невѣсты изъ бани).	У Ѳ. А. Терещенко, въ Кіевѣ [3]).
89 Пріѣздъ институтки къ слѣпому отцу, неконч. картинка.	У Е. И. Рѣзановой, въ Москвѣ.

1871.

90. Бесѣда студентовъ съ монахомъ у часовни, эскизъ.	У Е. Е. Перовой, тамъ же.
91. Петръ Петровичъ Пѣтухъ со своимъ поваромъ, изъ «Мертвыхъ Душъ» Гоголя, эскизъ.	У Ѳ. А. Терещенко, въ Кіевѣ.
92. Рыболовъ.	У П. М. Третьякова, въ Москвѣ.
93 Охотники на привалѣ.	—
94. Портретъ А. Н. Островскаго.	—

№№ 71—74 наход. на Акад. выставкѣ 1869 г., а №№ 81—82 и 85—86 на выставкѣ 1870 г.

№№ 71—74 упом. въ отчетѣ И. А. Х. за 1868—69 г., стр. 82, а №№ 78 –81 и 85—87 въ отчетѣ за 1869—70 г., стр. 63.

[1]) Проданъ у Беггрова, въ Петербургѣ.

[2]) Картина была розыграна въ Моск. Общ. любит. худож.

[3]) Прежде у Л. С. Медвѣдева.

95.	Портретъ Е. П. Тимашевой.	У А. И. Тимашева, тамъ же.
96.	» А. И. Тимашева, 1-й портретъ.	—
97.	» г. Сорокина, въ ростъ.	Въ Казанск. Дворянск. Собран.
98.	» Кн. Лобанова-Ростовскаго.	У кн. Лобанова-Ростовскаго.
99.	» И. С. Тургенева, 1-й портретъ.	У Г. И. Хлудова, въ Москвѣ.

1872.

100.	Подъ Кіевомъ (берегъ Днѣпра).	У г. Сорокоумовскаго, въ Москвѣ.
101.	Выгрузка извести на Днѣпрѣ.	У г. Петрова, въ Петербургѣ.
102.	Портретъ И. С. Камынина.	У г. Камынина, въ Москвѣ.
103.	» М. П. Погодина.	У П. М. Третьякова, тамъ же.
104.	» Ѳ. М. Достоевскаго.	—
105.	» А. Н. Майкова.	—
106.	» В. И. Даля.	—
107.	» И. С. Тургенева, 2-й портр.	—
108.	» С. Т. Аксакова.	У Е. Е. Перовой, тамъ же.
109.	» И. С. Кампіони.	У г. Кампіони, тамъ же.

1873.

110.	Портретъ г. Кузнецова, съ фотографіи.	У г. Кузнецова, тамъ же.
111.	» А. И. Казначеева.	Въ Моск. Учил. живоп. и ваянія.
112—113.	Вечеръ въ великую субботу, эскизъ и картина.	1-й у В. В. Перова, тамъ же, на 2-й написанъ «Христосъ въ Геѳсиманскомъ саду».
114.	Отпѣтый (2-я премія отъ Спб. Общ. поощр. худож.).	У К. Т. Солдатенкова, въ Москвѣ.
115.	Пугачевскій бунтъ (Судъ Пугачева), эскизъ. (Главн. образ. на основаніи повѣсти Пушкина «Капитанская дочка».)	У В. В. Перова, тамъ же.
116.	Тоже, другой эскизъ.	У П. М. Третьякова, тамъ же.
117.	Тоже, третій эскизъ.	У г. Шустова, тамъ же.
118—123.	Головы киргизовъ, этюды.	У Е. Е. Перовой (3), Л. С. Медвѣдева, г. Барановскаго и А. И. Тимашева, тамъ же.

1874.

124.	Портретъ г. Бородаевскаго.	У г. Бородаевскаго, тамъ же.
125.	» Т. Д. Зотовой.	У Т. Д. Зотовой, тамъ же.
126.	» ген. Дурново.	У ген. Дурново, въ Петербургѣ.
127.	» В. И. Ахшарумова.	Въ Моск. Межев. институтѣ.
128.	Пластуны или Вылазка подъ Севастополемъ.	У Ѳ. А. Терещенко, въ Кіевѣ.
129.	Старики-родители на могилѣ сына. (Пис. подъ впечатлѣніемъ конца Базарова въ «Отцахъ и дѣтяхъ» Тургенева).	У П. М. Третьякова, въ Москвѣ[1].

№№ 83 и 92—95 наход. на 1-й передвижной выставкѣ 1871—72 г.

№№ 101—107 наход. на 2-й передвижной выставкѣ 1872—73 г.

№№ 123—124 и 127 наход. на 3-й передвижной выставкѣ 1874 г.

[1]) Прежде у К. С. Татаринова.

130. Тоже, другая композиція. Изъ этой картины вырѣзаны Перовымъ отдѣльно: а) Старичекъ и б) Старушка.	1-й у Е. Е. Друганова, 2-я у Е. Е. Перовой, тамъ же.
131. Пріемъ странника-семинариста.	Въ Спб. Общ. поощр. худож. (продается).
132. Крестьянка.	У Е. Е. Перовой, въ Москвѣ.
133. Возвращеніе дѣвушки съ купанья.	—
134. Возвращеніе крестьянки съ дѣвочкой съ поля.	—
135. Пчельникъ, этюдъ улей.	—
136. Яблоня въ цвѣту, этюдъ.	—
137. Крестьянка Рязанской губ. у калитки на солнцѣ.	У г. Сытенко, тамъ же.
138. Возвращеніе жницъ съ поля, въ Рязанской губ.	У Г. И. Хлудова, тамъ же.
139. Голубятникъ.	У А. И. Тимашева, тамъ же.
140. Ботаникъ.	Неизвѣстно гдѣ.
141. Божьи дѣти.	—
142 Портретъ кн. В. А. Долгорукаго, моск. генералъ-губернатора.	У кн. Долгорукаго, въ Москвѣ.
1875.	
143. Тоже, съ фотографіи.	Въ Моск. Коммерч. академіи.
144—146. Портреты гг. Сергѣевыхъ.	У гг. Сергѣевыхъ, въ Москвѣ.
147. Портретъ П. И. Николаева.	Во Владимірск. Земской управѣ.
148. » г. Колюбакина.	У г. Колюбакина, въ Москвѣ.
149. Быть или не быть? эскизъ.	У В. В. Перова, тамъ же.
150. Пугачевскій бунтъ, неконч. картина.	У Е. Е. Перовой, тамъ же.
151. Блаженный или Божій человѣкъ (пейзажъ переписанъ въ 1879 г.).	У Ѳ. А. Терещенко, въ Кіевѣ.
1876.	
152. У ссудной кассы.	У И. Г. Дьяговченко, въ Москвѣ.
153. Портретъ И. Г. Дьяговченко.	—
154. » Государя Императора Александра II, въ ростъ.	У Е. Е. Перовой, тамъ же.
1877.	
155. Портретъ Л. К. Пфёля.	Въ Моск. Воспитат. домѣ.
156. Пластуны или Вылазка подъ Севастополемъ (повтореніе № 128, съ ночнымъ освѣщеніемъ).	У Ѳ. А. Терещенко, въ Кіевѣ.
157. На тягѣ: охотникъ, ждущій пролета птицъ (пис. съ В. С. Бровскаго).	У Е. Е. Перовой, въ Москвѣ.

№№ 136—141 наход. на 4-й передвижной выставкѣ 1875 г. и тѣже №№, вмѣстѣ съ №№ 142 и 150, упом. въ отчетѣ И. А. Х. за 1873—74 г., стр. 43.

1878.

158. Портретъ В. С. Бровскаго.	У Е. Е. Перовой, въ Мосввѣ.
159. » А. К. Саврасова.	—
160. » г-жи Кириловой.	У гг. Кириловыхъ, тамъ же.
161. » г-на Кирилова, съ фотогр.	—
162. Дворникъ (повтореніе № 36, съ нѣкоторыми перемѣнами).	У И. Г. фонъ-Дервиза, тамъ же.
163. Ярмарка, эскизъ.	У Е. Е. Перовой, тамъ же.
164. Голова Іоанна Крестителя.	—
165. Голова слѣпаго.	У г. Протопопова, тамъ же.
166. Голова Христа.	У г. Смирнова, тамъ же.
167—168. Христосъ въ Геѳсиманскомъ саду, эскизъ и картина.	1-й у г. Сорокоумовскаго, 2-я у П. М. Третьякова, тамъ же.
169. Снятіе со креста, неконч. картина.	У Е. Е. Перовой, тамъ же.
170. Распятіе.	На немъ написанъ «Пугачевскій бунтъ».
171. Поволжскіе хищники.	У Е. Е. Перовой, въ Москвѣ.
172. Опахиванье, эскизъ.	У В. В. Перова, тамъ же.

1879.

173. Рыбная ловля острогою, эскизъ.	—
174. Рыбаки (священникъ, діаконъ и семинаристъ).	Въ Спб. Общ. поощр. худож. (продаются)
175. Охота на медвѣдя зимою (пис. для редакціи журнала «Природа и охота»).	У Ю. Ю. Воейковой, въ Петерб.
176. Странница въ полѣ.	У Е. Е. Перовой, въ Москвѣ.
177 а и б. Дѣвушка бросающаяся въ воду, эскизъ и картина.	1-й у Е. Е. Перовой, на 2-й написанъ «Плачъ Ярославны».
178. Приближеніе весны, эскизъ.	У Е. Е Перовой, въ Москвѣ.
179—181. Снѣгурочка, три разныхъ эскиза.	У В. В. Перова, тамъ же.
182. Иванъ Царевичъ и сѣрый волкъ, эскизъ.	—
183. Григорій Отрепьевъ и Пименъ, эскизъ.	У Е. Е. Перовой, тамъ же.
184. Пугачевскій бунтъ, оконч. картина.	Въ Имп. Акад. Худ. (временно).
185. Портретъ Н. И. Гребенскаго.	У Н. И. Гребенскаго, тамъ же.
186. » Е. Е. Перовой, урожд. Другановой.	У Е. Е. Перовой, тамъ же.
187. » М. Е. Горбуновой, урожд. Другановой.	У П. А. Горбунова, тамъ же.

1880.

188. Портретъ М. Г. Горбуновой, съ фотогр.	—
189. » П. А. Горбунова.	—
190. » А. И. Тимашева, 2-й порт.	У А. И. Тимашева, тамъ же.
191. » А. А. Борисовскаго, 2-й порт.	У А. А. Борисовскаго, тамъ же.
192—193. Головки дѣвушекъ, этюды.	У Е. Е. Перовой, тамъ же.
194. Возвращеніе крестьянъ съ похоронъ, зимою.	У П. М. Третьякова, тамъ же.

195. Плачъ Ярославны (перепис. изъ «Дѣвушки, бросающейся въ воду»).	Въ Спб. Общ. поощр. худож. (продается).
196. Весна, аллегорія.	—
197—198. Первые русскіе христіане, эскизъ и картина.	1-й у г. Шустова, 2-я у Е. Е. Перовой, въ Москвѣ.
1881.	
199—200. Никита Пустосвятъ (споръ раскольниковъ съ православными о догматахъ вѣры, при царевнѣ Софьѣ Алексѣевнѣ, — пис. на основаніи разсказовъ Карновича: На высотѣ и на долѣ), эскизъ и картина.	1-й у г. Сорокоумовскаго, 2-я въ Имп. Акад. Худож. (временно).
201. Портретъ Н. В. Медынцева.	У Н. В. Медынцева, въ Москвѣ.
202. » Государя Императора Александра III, по грудь.	Во Владимірской Земск. управѣ.
203. Тоже.	Въ Моск. Учил. живоп. и ваянія.
204. Тоже.	Въ Спб. Общ. поощр. худож. (продается).
205. Тоже, въ ростъ.	Въ Спб. Англ. клубѣ.

Б. Рисунки карандашемъ и перомъ и акварели:

	Гдѣ находятся:
1861.	
1. Ограбленные въ заутреню на Пасху.	У В. В. Перова, въ Москвѣ.
2. Проповѣдь въ селѣ	У П. Н. Петрова, въ Петербургѣ.
3. Сельскій крестный ходъ (иное, чѣмъ картина).	У В. В. Перова, въ Москвѣ.
1862.	
4 Чаепитіе въ Мытищахъ.	—
5. Извощикъ.	У А. И. Сомова, въ Петербургѣ.
1863.	
6. Внутренность балагана во время представленія въ Парижѣ, картонъ и два рисунка (разныя композиціи).	У В. В. Перова, въ Москвѣ.

№№ 151 и 195 наход. на 1-й періодич. выставкѣ Моск. Общ. любит. худож. въ 1881 г.

№№ 12, 14, 16, 18—20, 26, 29, 30, 37—40, 42, 43, 45—47, 52—54, 63, 64, 66, 67, 72-74, 76, 79, 81, 86, 87, 91—94, 101, 103 108, 114, 116, 118—120, 123, 128, 130—136, 139, 150—152, 156—159, 164, 168, 169, 171, 174—176, 178, 183, 184, 187—190, 192—196, 198, 201, 204, 205 наход. на посмерт. выставкахъ произведеній Перова въ Москвѣ въ нояб. и дек. 1882 г. и въ Петербургѣ въ янв. и февр. 1883 г.; №№ 25, 34, 55—57, 59, 83, 88, 100, 111, 117, 121, 122, 137, 143, 153, 154, 167, 197, 199 — только въ Москвѣ, а №№ 21, 27, 28, 50, 58, 82, 84, 89, 90, 112, 115, 129, 138, 149, 162, 163, 172, 173, 177, 179—182, 191, 200—только въ Петербургѣ.

7. Продавецъ пѣсенниковъ, картонъ.	Неизвѣстно гдѣ.
8. Похороны въ бѣдномъ кварталѣ Парижа.—9. Нищіе на Итальянскомъ бульварѣ.—10. Мелкій торгашъ.—11. Лгунъ.	—
12—13. Учитель рисованія, три рисунка.	Два у В. В. Перова въ Москвѣ, одинъ у Д. И. Менделѣева въ Петербургѣ.
14. Французскій солдатъ.	У Л. С. Медвѣдева, въ Москвѣ.
15. Француженка. — 16. Жонглерка. — 17. Паяцъ.	У В. В. Перова, тамъ же.
18. Праздникъ въ окрестностяхъ Парижа, картонъ. — 19. Уличные музыканты въ Парижѣ. — 20. Сцена на рынкѣ въ Парижѣ. — 21. Политики. — 22. Податель письма.—23. Больное дитя.	
1864.	
24—25. Погребеніе Гоголя его героями, два рисунка.	Одинъ у П. М. Третьякова (отъ г. Попова), другой у В. В. Перова, тамъ же.
26—27. Мужская и двѣ женскихъ фигуры изъ картины «Дворникъ».	У В. В. Перова, тамъ же.
1865.	
28. Лакей изъ картины «Трапеза».—29. Проводы покойника (иное, чѣмъ картина).—30. Очередная у басейна. — 31. Гитаристъ-бобыль.	—
1866.	
32. Ученики-мастеровые или Тройка. — 33. Пріѣздъ гувернантки въ купеческій домъ. — 34. Чистый понедѣльникъ.	—
35. Съ квартиры на квартиру. — 36. Птицеловъ (иное, чѣмъ картина). — 37. Въ ссудной кассѣ (иное, чѣмъ картина).	Неизвѣстно гдѣ.
1868.	
38. Дворникъ-самоучка. — 39. «Сударыня, пожалуйте». — 40. Толкучій рынокъ въ Москвѣ, двѣ сцены. — 41. Дѣлежъ наслѣдства въ монастырѣ.	У В. В. Перова, въ Москвѣ.
1869.	
42. Фигуры изъ «Тараса Бульбы» Гоголя.—43. Пріѣздъ институтки къ слѣпому отцу.—44. Дѣти передъ портретомъ матери.—45. Семейная размолвка.—46. «Рюмочку, опохмѣлиться!» — 47. Въ кабачкѣ, 2 рис.—48. Въ гостяхъ.—49. Пѣви-	—

ца.—50. Репетиція трагедіи.—51. Травля на медвѣдя (бывав. за Крестовой заставой въ Москвѣ).—52. Свиданье (будочникъ съ кухаркой), 2 рис. — 53. Съ квартиры на квартиру, аквар.—54. Старушка подъ зонтикомъ. — 55. Нищіе на церковной паперти. — 56. Осень. — 57. Бродъ. — 58. Нищій, 2 рис.—59. Спящія дѣти.	У В. В. Перова, въ Москвѣ.
1870.	
60. Выходъ изъ церкви. — 61. Нищіе въ дорогѣ.—62. Путешественники на большой дорогѣ. — 63. Вечеръ въ великую субботу.—64. Въ Ножевой линіи въ Москвѣ. — 65. Наканунѣ дѣвичника. — 66. Чтеніе письма дьячкомъ.—67. У кельи схимника (принесеніе больныхъ).	—
1872.	
68. Танцы у шинка въ Малороссіи.—69. Въ шинкѣ (еврей и хохолъ).—70. Выгрузка извести на Днѣпрѣ. — 71. Юродивая, окруженная странницами,—три композиціи.	—
1873.	
72. Нищія въ дорогѣ. — 73. Путникъ. — 74. Мать съ больнымъ ребенкомъ, двѣ сцены.—75. Новобрачные.—76. Молодой человѣкъ въ креслѣ.—77. Отпѣтый.—78. Татары.—79. Пугачевцы, четыре композиціи.—80. Умирающій крестьянинъ благословляетъ дѣтей своихъ.	—
1874.	
81. На могилѣ сына, двѣ сцены.	—
1875.	
82. Пріѣздъ сына.—83. Отшельники въ пещерѣ.—84. Быть или не быть?—три сцены.—85. Охотникъ на лыжахъ.—86. Юродивый, 2 рис.	—
87. Тетушка Марья, къ собственному разсказу художника.	У Д. И. Менделѣева, въ Петербургѣ.
1876.	
88. У св. колодца (погруженіе больнаго ребенка въ св. воду).—89. Сумашедшій.	У В. В. Перова, въ Москвѣ.
1877.	
90. Землепашцы.	—

1878.

91. Ѳедотъ и Арина, изъ собств. разсказа «Медовый мѣсяцъ». — 92. Поволжскіе хищники, четыре композиціи.—93. Распятіе.—94. Снятіе со креста, 2 рис.—95. Голова Божіей Матери, оттуда же.—96. Марія Магдалина и Матерь Божія у гроба Господня.—97. Христосъ въ Геѳсиманскомъ саду.—98. Христосъ и грѣшница, 2 рис.—99. Воскрешеніе отрока.—100, Голова Іоанна Крестителя.	У В. В. Перова, въ Москвѣ.

1879.

101. Хлысты на бдѣніи, 2 рис.—102. Экзаменъ.—103. Передъ грозой или Наушница, двѣ композиціи.—104. Художникъ, рисующій съ мертвой.—105. Странница въ полѣ.—106. Охота на овсахъ, три композиціи. — 107. Охота на медвѣдя зимою.—108. Рыбная ловля острогою.—109. Съ вокзала. — 110. Передъ церковью. — 111. Бросающаяся въ воду. — 112. По воду (крестьянка съ ведрами).—113. Приближеніе весны.—114. Иванъ Царевичъ и сѣрый волкъ, двѣ композиціи.—115. Осада Пскова.—116—117. Пименъ и Григорій, двѣ головы и композиція.—118—119. Пугачевъ, въ ростъ и двѣ головы.—120. Лежащая фигура изъ «Пугачевцевъ».—121. Пугачевцы, творящіе судъ.—122. Пугачевцы, ведущіе плѣнныхъ.—123. Пугачевцы, скачущіе на коняхъ [1]).	—

1880.

124—125. Никита Пустосвятъ, 5 рисунковъ.—126. Головы оттуда же, 2 листа.—127. Ѳеодосій Печерскій.—128. Ярославна.—129. Весна, двѣ композиціи.—130. Возвращеніе съ похоронъ.—131. Современ-	— (№ 125—у А. И. Балкъ, въ Москвѣ).

[1]) Перовъ думалъ написать три картины изъ временъ Пугачевскаго бунта: 1) Бытъ помѣщиковъ и крестьянъ передъ самымъ появленіемъ Пугачева, 2) Народное движеніе подъ предводительствомъ Пугачева, и 3) Судъ Пугачева надъ помѣщиками (см. Русскія Вѣдомости 1882 г., № 152. Наблюденія и замѣтки, Скромнаго наблюдателя), но исполнилъ всего одну, послѣднюю въ разныхъ видахъ, а для второй набросалъ только упомянутые здѣсь рисунки.

ность, идиллія. Семейный портретъ. — 132. Сцена въ вагонѣ (другая композиція «Бесѣды студентовъ съ монахомъ»), 2 рис.—133. Просители.—134. Голова слѣпаго.—135. Головы слѣпыхъ, 2 рис. —136. Марія Магдалина съ Христомъ. —137. Ангелъ смерти.—138. Мученица у столба.	У В. В. Перова, въ Москвѣ.
139—140. Печальный и радостный отецъ.	У Д. И. Менделѣева, въ Петерб.
1881.	
141. Русскіе колодники у татаръ, двѣ сцены. — 142. Михаилъ Тверской въ Татарской ордѣ.—143. Сказка про бѣлаго бычка.	У В. В. Перова, въ Москвѣ.
144—145. Два женскихъ этюда.	—

II. СПИСОКЪ СНИМКОВЪ СЪ ПРОИЗВЕДЕНІЙ ПЕРОВА.

А. Снимки съ картинъ:

	Гдѣ были помѣщены:
1. Судъ становаго (см. спис. I. А, № 12), фотолитогр. съ рис. Нат. Собко.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова», стр. 14.
2. Первый чинъ (см. I. А, 14), грав. на деревѣ.	Въ Иллюстриров. Газетѣ 1866 г., № 16, стр. 245.
3. Тоже, фотограв. Шерера и Набгольца въ Москвѣ.	Въ Худож. Журналѣ 1881 г., № 10.
4. Тоже, фотолитогр. съ рис. Савицкаго.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова», стр. 15.
5. Проповѣдь въ селѣ (см. I. А, 16), фотолитогр. съ рис. Нат. Собко.	Тамъ же, стр. 16.
6. Тоже, фототипія Реммлера и Іонаса въ Дрезденѣ.	Въ Худож. Журналѣ 1883 г., № 1.
7. Въ Мытищахъ (см. I. А, 18), фотограв.	» » 1882 г., № 5.
8. Художникъ - любитель (см. I. А, 19), грав. на деревѣ, исполн. въ Варшав. Политип.	Въ Пчелѣ 1878 г., № 21, стр. 316.
9. Тоже, фотолитогр. съ рис. Савицкаго.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова», стр. 24.
10. Савояръ (см. I. А, 23), грав. на деревѣ, исполн. въ Варшав. Политип.	Въ Пчелѣ 1878 г., № 1, стр. 12.

№№ 24 и 125 наход. на посмерт. выставкахъ произвед. Перова въ Москвѣ въ 1882 г. и въ Петербургѣ въ 1883 г., № 14 — только въ Москвѣ, а №№ 1, 4, 6, 12, 15, 16, 18—23, 27—34, 38, 40—55, 60—65, 68, 69, 71—74, 77—79, 81—85, 88, 90—95, 100—106, 109—115, 117—124, 126, 127, 129, 138, 141—145 только въ Петербургѣ.

11. Шарманщикъ (см. I. А, 24), грав. на деревѣ, исполн. въ Варшав. Политип.	Въ Пчелѣ 1878 г., № 11, стр. 165.
12. Похороны (см. I. А, 38), грав. на деревѣ Фурніе, рис. Н. Богатовъ.	» » № 3, стр. 33.
13. Тоже, фотограв.	Въ Худож. Журналѣ 1882 г., № 6.
14. Тоже, фотолитогр. съ рис. Савицкаго.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. Моск. Всеросс. выст. 1882 г.» отд. II, стр. 76.
15. Тоже, фотоцинкогр. » »	Въ изд. «Dumas, Annuaire illustré 1882», стр. 187.
16. Тоже, фотолитогр. » »	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова», стр. 18 (въ нѣсколько больш. размѣрѣ).
17. У басейна (см. I. А, 39), фотограв.	Въ Худож. Журналѣ 1881 г., № 11.
18. Тоже, фотолитогр. съ рис. Савицкаго.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова», стр. 19.
19. Гитаристъ (см. I. А, 40), грав. на деревѣ, исполн. въ Варшав. Политип.	Въ Пчелѣ 1877 г., прилож. къ № 49.
20. Тоже, фотолитогр. съ рис. Прянишникова.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова» (въ прилож. ко 2-му изд.).
21. Тройка (см. I. А, 42), фотолитогр. съ рис. Савицкаго.	Тамъ-же, стр. 19.
22. Пріѣздъ гувернантки (см. I. А, 43), фотолитогр. съ рис. Савицкаго.	Тамъ-же, стр. 20.
23. Чистый понедѣльникъ (см. I. А, 45), фотолитогр. съ рис. Нат. Собко.	Тамъ-же, стр. 21.
24. Учитель рисованія (см. I. А, 46), грав. на деревѣ съ рис. Лидіи Праховой.	Въ Пчелѣ 1876 г., № 35, стр. 5.
25. Тоже, фотограв. Шерера и Набгольца въ Москвѣ.	Въ Худож. Журналѣ 1881 г., № 10.
26. Тоже, фотолитогр. съ рис. Савицкаго.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. Моск. Всеросс. выст. 1882 г.», отд. II, стр. 76.
27. Тоже, » » »	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова», стр. 22 (въ нѣск. большемъ размѣрѣ).
28. Утопленница (см. I. А, 48), фотолитогр. съ рис. Савицкаго.	Тамъ-же, стр. 23.
29. Собств. портретъ (см. I. А, 76), фотолитогр. съ рис. Версиловой-Нерчинской.	Тамъ-же, стр. 13 (во 2-мъ изд.)
30. Странникъ (см. I. А, 86), литогр. съ рис. Крамскаго.	Въ изд.: Худож. Автографъ. Выставка 1870 г., л. 43.
31. Тоже, фотолитогр. съ рис. Крамскаго.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова», стр. 25.

32. Птицеловъ (см. I. А, 87), литогр. съ рис. Морозова.	Въ изд.: Худож. Автографъ. Выставка 1870 г., л. 43.
33. Тоже, грав. на мѣди, исполн. Пожалостинымъ въ Парижѣ.	Въ видѣ преміи Общ. Поощр. Худож. его членамъ.
34. Тоже, рисов. на деревѣ Н. С. Негадаевъ, грав. Л. А. Сѣряковъ (С. и К°).	Во Всем. Иллюстр. 1870 г., № 96, стр. 740.
35. Тоже, рисов. на деревѣ И. Малышевъ, рѣзалъ Б. Пуцъ въ Варшавѣ.	Въ Живоп. Обозр. 1878 г., № 11, стр. 217.
36. Тоже, грав. на деревѣ, исполн. въ Варшав. Политип.	Въ Пчелѣ 1878 г., № 19, стр. 284.
37. Тоже, фотолитогр. съ рис. Морозова.	Въ моихъ «Иллюстрир. катал.»: 1) Моск. Всеросс. выст. 1882 г., отд. II, стр. 77, и 2) произвед. Перова, стр. 26.
38. Пріѣздъ институтки (см. I. А, 89), фотолитогр. съ рис. Прянишникова.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова» (въ прилож. ко 2-му изд.).
39. Рыболовъ (см. I. А, 92), рис. (на деревѣ) Н. С. Негадаевъ, грав. Л. А. Сѣряковъ (С. и К°).	Во Всем. Иллюстр. 1873 г., т. II, № 235, стр. 4.
40. Тоже, рисовалъ (на деревѣ) М. Зиновьевъ, гравировалъ Б. Пуцъ.	Въ Пчелѣ 1875 г., № 44, стр. 831.
41. Тоже, олеографія.	Въ журн. «Природа и Охота» 1881 г., августъ.
42. Тоже, фототипія Реммлера и Іонаса въ Дрезденѣ.	Въ Худож. Журналѣ 1882 г., № 10.
43. Тоже, фотолитогр. съ рис. Нат. Собко.	Въ моихъ «Иллюстрир. катал.»: 1) Моск. Всеросс. выст. 1882 г., отд. II, стр. 78, и 2) произвед. Перова, стр. 28.
44. Охотники (см. I. А, 93), хромолитогр.	Особое изданіе Фельтена.
45. Тоже, рис. (на деревѣ) Н. С. Негадаевъ, грав. Л. А. Сѣряковъ (С. и К°).	Во Всем. Иллюстр. 1872 г., т. II, № 200, стр. 284.
46. Тоже, рисовалъ А. Соколовъ, гравировалъ Я. Яненко.	Въ Живоп. Обозр. 1875 г., № 47, стр. 745, и 1878, № 49, стр. 184.
47. Тоже, «Грачевъ грав. 1878 г., рис. Богатовъ».	Въ Пчелѣ 1878 г., № 15, стр. 228
48. Тоже, фотолитогр. съ рис. Нат. Собко.	Въ моихъ «Иллюстрир. катал.»: 1) Моск. Всеросс. выст. 1882 г., отд. II, стр. 79, и 2) произвед. Перова, стр. 27.
49. Портретъ Островскаго (см. I. А, 94), гравировалъ (на деревѣ) Матэ.	Въ Живоп. Обозр. 1880 г., № 13, стр. 241.
50. Портретъ Погодина (см. I. А, 103), грав. К. Вейерманъ.	Въ Пчелѣ 1876, № 1, стр. 1.

51—54. Портреты Погодина, Достоевскаго, Даля и Тургенева (см. I. А, 103—104 и 106—107), грав. крѣп. водкой Крамскаго.	Въ изд.: Вторая передвиж. выставка 1873.
55—58. Тоже, фотолитогр. съ той же грав.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. Моск. Всеросс. выст. 1882 г.», отд. II, стр. 80.
59. Пластуны (см. I. А, 128), грав. крѣпкой водкой.	Въ «Иллюстрир. катал. 3-й передвиж. выст. 1874 г.»
60. Тоже, подъ загл. «Секретъ», рис. на деревѣ Л. О. Адамовъ, грав. И. Матюшинъ.	Во Всем. Иллюстр. 1875 г., т. II, № 340, стр. 24.
61. Голубятникъ (см. I. А, 139), рис. (на деревѣ) Р. Пилати, грав. К. Крыжановскій.	Тамъ-же, № 345, стр. 120.
62. Тоже, фотолитогр. съ рис. Савицкаго.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова», стр. 30.
63. Ботаникъ (см. I. А, 140), рис. (на деревѣ) Н. С. Негадаевъ, грав. К. Вейерманъ.	Во Всем. Иллюстр. 1875 г., т. I, № 335, стр. 429.
64. Божьи дѣти (см. I. А, 141), рис. (на деревѣ) Р. Пилати, грав. К. Крыжановскій.	Тамъ-же, № 351, стр. 225, и въ Огонькѣ 1882 г., № 22, стр. 583.
65. Пугачевскій бунтъ (см. I. А, 150), фотолитогр. съ рис. Савицкаго.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал произвед. Перова», стр. 29.
66. Божій человѣкъ (см. I. А, 151), рис. (на деревѣ) Н. И. Соколовъ, грав. К. Крыжановскій.	Во Всем. Иллюстр. 1877 г., т. I, № 423, стр. 128.
67. Тоже, фотолитогр. съ рис. Савицкаго.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова», стр. 31.
68. У ссудной кассы (см. I. А, 152), рис. (на деревѣ) Н. С. Негадаевъ, грав. А. Зубчаниновъ.	Во Всем. Иллюстр. 1876 г., т. II, № 408, стр. 308.
69. Поволжскіе хищники (см. I. А, 171), фотолитогр. съ рис. В. Маковскаго.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова» (въ прилож. ко 2-му изд.).
70. Пугачевскій бунтъ (см. I. А, 184), съ фотогр. Вишнякова, грав. (на деревѣ) Ю. Барановскій.	Въ Нивѣ 1873 г., № 11, стр. 244—245.
71. Охота на медвѣдя (см. I. А, 175), олеографія.	Въ видѣ преміи къ журн. «Природа и Охота» за 1880 г.
72. Тоже, грав. (на деревѣ) М. Рашевскій.	Въ Нивѣ 1883 г., № 10, стр. 228.
73. Весна (см. I. А, 196), по фотогр. Вишнякова, грав. (на деревѣ) Ю. Барановскій.	Тамъ-же, № 12, стр. 273.
74. Никита Пустосвятъ (см. I. А, 200), фотограв.	Прилож. къ Худож. Журналу 1882 г.
75. Тоже, фотолитогр. съ рис. Савицкаго.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова», стр. 32.
76. Тоже, грав. на деревѣ И. Хелмицкій.	Во Всем. Иллюстр. 1883 г., т. I, № 12, стр. 244—245.

Б. Снимки съ рисунковъ:

77. Тетушка Марья, грав. на деревѣ.	Въ Пчелѣ 1875 г., № 11, стр. 131.
78. Съ квартиры на квартиру. 79. Въ ссудной кассѣ. 80. Молодой птицеловъ. } Литогр.	Въ изд.: Альбомъ видовъ и сценъ изъ русской жизни. Автографы моск. художниковъ. М. 1867, въ л.

III. СПИСОКЪ ПОРТРЕТОВЪ ПЕРОВА.

	Гдѣ были помѣщены снимки съ нихъ:
1. Пис. самимъ художникомъ въ 1851 г.	Нигдѣ не былъ воспроизведенъ.
2. Пис. самимъ художникомъ въ 1870 г. и наход. въ галереѣ П. М. Третьякова въ Москвѣ.	Въ моемъ «Иллюстрир. катал. произвед. Перова», стр. 13 (во 2-мъ изд.).
3. Пис. И. Н. Крамскимъ въ 1881 г.	Тамъ-же (въ 1-мъ изд.).
4. Пис. Н. Е. Рачковымъ (Перовъ изображ. въ его мастерской).	Нигдѣ не былъ воспроизведенъ.
5. Фотограв. съ фотогр. Дьяговченко.	Въ Худож. Журналѣ 1881 г., № 10.
6. Грав. на деревѣ (въ томъ же родѣ).	Въ Газетѣ Гатцука 1882 г., № 23, стр. 409.
7. Тоже (въ иномъ видѣ), грав. И. Хелмицкій.	Во Всем. Иллюстр. 1882 г., т. II, № 1, стр. 9, и въ Огонькѣ 1882 г., № 28, стр. 561.
8. Тоже (въ томъ же видѣ), грав. Ю. Барановскій.	Въ Нивѣ 1882 г., № 29, стр. 673.

IV. СПИСОКЪ ПЕЧАТНЫХЪ МАТЕРІАЛОВЪ О ПЕРОВѢ [1]).

А. Оффиціальныя свѣдѣнія.

Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. Спб. Академіи Художествъ. Сост. *П. Н. Петровъ*. Спб. 1866, ч. III, стр. 276, 306, 351, 356, 365, 383 (о программахъ на сер. и зол. медали). — **Отчеты** Имп. Акад. Худож. за года: **1862—63**, стр. 88; **1863—64**, 82; **1864—65**, 83; **1865—66**, 75; **1867—68**, 56; **1868—69**, 82; **1869—70**, 63; **1873—74**, 43 (извлеченія изъ донесеній Перова въ Академію).— **Указатели** Акад. выставокъ: **1858** г., № 147; **1860**, VIII, 21—22; **1861**, V, 45; **1862**, VII, 28; **1867**, I, 84—87; **1868**, 16—17, 130, 144; **1869**, 98—101; **1870**, 284—286, 337—338. — **Указатели** передвиж. выставокъ: **1871** г., №№ 1, 21, 36, 37, 39; **1872**, 1, 15, 21, 23, 25, 27, 29; **1874**, 8, 21, 35; **1875**, 45, 48, 49, 55, 61, 79. — **Отчеты** Моск. Общ. Любит. Худож. за года: **1866—71** (о картинахъ Перова, бывавшихъ на выставкахъ Общества и о спец. выставкѣ его произведеній въ январѣ 1871 г.). — **Каталогъ** картинамъ, этюдамъ и рисункамъ покойнаго профессора В. Г. Перова, М. 1882, 8о, 4 стр., и **Каталогъ** картинамъ, портретамъ, этюдамъ, эскизамъ и рисункамъ покойнаго В. Г. Перова, М. 1882, 8о, 6 стр. (Каталоги Моск. выставки произведеній Перова).

---

[1]) Въ помѣщаемомъ здѣсь спискѣ приведены лишь тѣ изъ отзывовъ о Перовѣ и его произведеніяхъ, которые имѣютъ хоть какое-либо значеніе для его біографіи или характеристики, въ положительномъ или отрицательномъ смыслѣ; но кромѣ указанныхъ тутъ статей найдется еще не мало разныхъ мелкихъ замѣтокъ объ его картинахъ и извѣстій объ его смерти.

Б. Журнальныя замѣтки о картинахъ Перова

(въ отчетахъ о выставкахъ и отдѣльно).

1858.

Русск. Вѣстн., январь, кн. 2, соврем. лѣтоп., стр. 129 — 130, въ статьѣ *А. А. Авдѣева.* — **Моск. Вѣдом.**, литер. отд., 4 февр., № 15, стр. 63, въ статьѣ *Художника*, т. е. *Рамазанова.* — **Сынъ Отеч.**, 25 мая, № 21, стр. 609, въ статьѣ *Т—на*, т. е. *Толбина.* — **Отеч. Зап.**, № 5, соврем. хрон., стр. 27—28, въ письмѣ, подпис.: *Одинъ изъ публики.*—**Современ.**, № 5, Замѣтки *Новаго поэта*, стр. 87.— **Свѣтопись**, № 5, стр. 133.

1860.

Наше Время, 15 мая, № 18, стр. 288, въ статьѣ *А. Андреева.*—**Моск. Вѣдом.**, 20 мая, № 110, стр. 868, въ статьѣ *И. М—ва*, и 22 сент., № 205, стр. 1625, въ статьѣ *Арк. Эвальда.*—**С.-Петерб. Вѣдом.**, 18 сент., № 202, стр. 1058.—**Сѣверн. Пчела**, 24 сент., № 212, стр. 867—868, въ статьѣ *В. Т.*, т. е. *Толбина.* — **Русск. Міръ**, 28 сент., № 75, стр. 172, въ статьѣ *М.* — **Семейн. Кругъ**, 29 сент., № 39, стр. 312, въ статьѣ *А. Пластова.*—**Свѣточъ**, кн. VIII, отд. II, стр. 23—32, статья *А. Милюкова.*—**Искусство**, сентябрь, № 1, стр. 27—28.—**Современ**, № 10, отд. III, стр. 372—373, въ статьѣ *П. Ковалевскаго.*—**Русск. Слово**, № 11, смѣсь, стр. 68—69, въ статьѣ *Я. Полонскаго.*—**Русск. Худож. Лист.**, 20 дек., № 36, стр. 153, въ статьѣ *В. Т.*, т. е. *Толбина.*

1861.

Русск. Слово, № 10, отд. II, смѣсь, стр. 12, въ статьѣ *Д. М—а.* — **Время**, № 10, отд. II, критич. обозр., стр. 165—166.

1862.

Соврем. Слово, 10 окт., № 105, стр. 422. — **Время**, № 10, отд. II, современ. обозр., стр. 83—84, въ статьѣ *П. Ковалевскаго.*—**Соврем. Лѣтоп. Русск. Вѣстн.**, ноябрь, № 44, стр. 27, и декабрь, № 49, стр. 28, въ статьяхъ *Художника*, т. е. *Микѣшина.*

1865.

Голосъ, 1 дек., № 332, въ Отчетѣ о конкурсѣ Общ. поощр. худож.

1866.

Соврем. Лѣтоп., 6 марта, № 6, стр. 8—9; 29 мая, № 17, стр. 10, и 13 нояб., № 38, стр. 14, въ статьяхъ *Н. Рамазанова.*

1867.

С.-Петерб. Вѣдом., 21 нояб., № 322, въ статьѣ *В. С.*, т. е. *Стасова.*

1868.

С.-Петерб. Вѣдом., 28 сент., № 265, въ статьѣ *И. Иванова.*

1869.

С.-Петерб. Вѣдом., 9 окт., № 278, въ статьѣ *Кистина*, т. е. *Сомова.*—**Отеч. Зап.**, № 10, отд. II, стр. 300—301, въ статьѣ *П. К.*, т. е. *Ковалевскаго.*

1870.

Всем. Иллюстр., № 96, стр. 743 и 746, статья *С.* къ грав. «Птицеловъ». — **С.-Петерб. Вѣдом.**, 31 окт., № 300, въ статьѣ *В. С.*, т. е. *Стасова.*—**Вѣстн. Европы**, № 11, стр. 364—365, въ статьѣ *П. М. Ковалевскаго.*

1871.

С.-Петерб. Вѣдом., 8 дек., № 338, въ статьѣ *В. С.*, т. е. *Стасова*.

1873.

Голосъ, 12 янв., № 12.—**С.-Петерб. Вѣдом.**, 23 янв., № 23, въ статьѣ *N*, т. е. *Сомова*.—**Голосъ**, 10 апр., № 107, въ статьѣ о конкурсѣ въ Общ. поощр. худож.

1874.

Голосъ, 16 марта, № 75, въ фельетонѣ.

1875.

Пчела, 16 марта, № 10, стр. 124. — **Всем. Иллюстр.**, № 335, стр. 431; № 340 стр. 30; № 346, стр. 146; № 351, стр. 225, статьи *Б.* и *Ж.* къ грав.: «Ботаникъ», «Пластуны», «Голубятникъ», «Божьи дѣти».

1877.

Всем. Иллюстр., № 443, стр. 127 и 129, статья *Е. Ж.* къ грав. «Блаженный».

1878.

С.-Петерб. Вѣдом., 19 февр., № 50, въ статьѣ *А. З. Л.*, т. е. *Ледакова* (о трехъ картинахъ: «Охотники», «Рыболовъ» и «Птицеловъ»).—**Пчела**, 19 марта, № 12, стр. 190—191, въ статьѣ *Профана*, т. е. *Прахова* (характеристика Перова).

1879.

Голосъ, 30 окт., № 300, въ фельетонѣ (о мастерской Перова и о предполагавшейся выставкѣ его картинъ).

1880.

Голосъ, 15 апр., № 106, въ фельетонѣ (о двухъ картинахъ: «Первые русскіе монахи» и «Споръ раскольниковъ съ никоніанами о догматахъ вѣры» и о предполагавшейся выставкѣ новыхъ произведеній Перова).

В. Некрологи и біографіи.

1882.

Нов. Время, 30 мая, № 2244, стр. 1 (характеристика Перова, съ обвиненіемъ его въ тенденціозности); извлеч. въ газетѣ Эхо, 1 іюня, № 116, стр. 4.—**Голосъ**, 3 іюня, № 147. Фельетонъ: В. Г. Перовъ (Краткая біографія), *С.* т. е. *Собко* и *Стасова*; извлеч. въ Газетѣ А. Гатцука, № 23, стр. 409.—**Русск. Вѣдом.** 6 іюня, № 152. Фельетонъ: Наблюденія и замѣтки, *Скромнаго наблюдателя* (Воспом. о Перовѣ).—**Голосъ**, 8 іюня, № 152. Фельетонъ: Моск. замѣтки (Перовъ какъ писатель, похороны его, предположеніе устроить выставку его работъ).—**Худож Журналъ**, іюнь, т. III, стр. 369—371 (Некрологъ) и 374 (Смерть Перова и его похороны).—**Всем. Иллюстрація**, 26 іюня, т. II, № 1, стр. 10—11, и № 2, стр. 23—26. В. Г. Перовъ (краткая біографія, главн. образ. на основаніи статьи въ «Голосѣ»).—**Огонекъ**, 7 іюля, № 28, стр. 564. Живопись и живописцы. Профессоръ В. Г. Перовъ, *Дилетанта*. (Тоже).—**Нива**, 17 іюля, № 29, стр. 673 (Некрологъ).

С.-Петерб. Вѣдом., 30 окт. и 1 и 13 нояб., №№ 294, 296 и 308. Фельетонъ: Памяти В. Г. Перова (изъ моихъ воспоминаній), съ подп.: *Художн. А. З. Лед....ъ* (анекдотическіе разсказы изъ жизни Перова, съ прибавленіемъ нѣкоторыхъ фактическихъ данныхъ, заимствов. изъ «Голоса»).—**Худож. Журналъ**, ноябрь, т. IV, стр. 279—292. В. Г. Перовъ, *Н. Александрова* (разсказъ о юношеской жизни

Перова на основаніи свѣдѣній, сообщ. его родными, съ прибавленіемъ выписокъ изъ «С.-Петерб. Вѣдом.»).—**Русск. Курьеръ**, 19 нояб., № 319. Фельетонъ: Очеркъ дѣятельности проф. живоп. В. Г. Перова по посмертной выставкѣ его произведеній, *Александра Черепова* (довольно поверхностный).—**Русск. Вѣдомости**, 5 дек., № 333. Фельетонъ: В. Г. Перовъ (Критико-біограф. этюдъ), *В. Ірд.*

Каталоги, Иллюстрированный и **Подробный**, посмертной выставки произведеній В. Г. Перова. Составилъ и издалъ *Н. П. Собко.* Спб. 1882 и 1883 г., два изданія перваго [1]) и три втораго (краткая біографія и списокъ работъ Перова); враждебный отзывъ о 1-мъ изъ этихъ каталоговъ въ газетѣ Минута, 19 дек., № 318, *И. Б—ва.*

Г. Статьи о Перовской выставкѣ въ Москвѣ и Петербургѣ.

1882.

Худож. Журналъ, ноябрь, стр. 293—295. О картинѣ «Никита Пустосвятъ», *Н. Лѣскова;* о той же картинѣ говорится не разъ въ статьяхъ о Моск. Всероссійской выставѣ 1882 г., появлявшихся въ разныхъ період. изданіяхъ, какъ напр.: въ «Русск. Вѣдом.», 30 мая, № 145; «Journ. de St-Pbg.», 1 іюня, № 173, и мн. др.

Вѣстн. Европы, № 12, стр. 638—645, въ статьѣ *В. Стасова*: 25 лѣтъ русс. искусства (критич. очеркъ дѣятельности Перова).

Русск. Вѣдомости, 14 нояб., № 312. Фельетонъ: Наблюденія и замѣтки, *Скромнаго наблюдателя* (главн. образ. о «Пугачевцахъ» и «Трапезѣ» и о равнодушіи моск. публики къ Перовской выставкѣ).—**Голосъ**, 16 нояб., № 312. Фельетонъ: Моск. замѣтки (довольно обстоятельный отчетъ о выставкѣ, съ нападками на небрежное устройство ея).—**Моск. Вѣдом.**, 2 дек., № 334. Выставка картинъ В. Г. Перова, ⁂ (хронологія главнѣйшихъ произведеній Перова), и тамъ же, 10 и 15 дек., №№ 342 и 347—двѣ другія статьи подъ тѣмъ же заглавіемъ и того же автора (критическій очеркъ дѣятельности Перова, очень любопытный); извлеч. изъ 1-й статьи—въ Journal de St-Pbg., 8 дек., № 328.

1883.

Худож. Новости, 1 янв., № 1, стр. 11. Перовская выставка въ Москвѣ, *S.* (статистическій отчетъ о выставкѣ и слѣдовавшемъ за ней аукціонѣ).—**Нов. Время**, 6 янв., № 2463, стр. 1. Письма къ другу, *Незнакомца* (сочувственный отзывъ о Петерб. выставкѣ и иллюстриров. каталогѣ и отчетъ о двухъ истор. картинахъ Перова: Никита Пустосвятъ и Пугачевцы).—**Искусство**, 9 янв., № 2. В. Г. Перовъ (характеристика его, не вполнѣ удачная).—**Всем. Иллюстрація**, 15 янв., № 3, стр. 59. Краткій отчетъ о выставкѣ.—**Худож. Новости**, 15 янв., № 2, стр. 43. Выставки, *S.* и *А. С.* (параллель между Моск. и Петерб. выставками произведеній Перова и характеристика его самого).—**Новости** (газета), 15 и 16 янв., № 13 и 14. Посмертная выставка произведеній В. Г. Перова, *В. Б* (довольно обстоятельный отчетъ о выставкѣ, съ несправедливыми, впрочемъ, нападками на устройство ея).—**Journal de St-Pbg.**, 21 янв., № 19. Фельетонъ:

---

[1]) Первое изданіе «Иллюстрир. каталога» было напеч. въ двухъ видахъ—для Моск. и Петерб. выставокъ произведеній Перова.

Exposition posthume des œuvres de Pérow, par *Jean Fleury* (біографія художника, на основаніи моей статьи въ «Вѣстникѣ изящныхъ искуствъ», и подробный отчетъ о выставкѣ, съ нѣкоторыми, правда, неточностями).—**Голосъ**, 23 янв., № 23. Фельетонъ: Петерб. замѣтки (главн. образ. о разныхъ композиціяхъ «Пугачевцевъ»), и 24 янв., № 24. Фельетонъ: О выставкѣ произведеній В. Г. Перова, *Эма* (подробный отчетъ).—**Худож. Журналъ**, январь, стр. 61—65. Выставка и аукціонъ картинъ Перова, *Н. Александрова* (оправданіе небрежнаго устройства Моск. выставки произвед. Перова, нападки на устройство Петерб. выставки и выписки изъ статьи *Незнакомца* въ «Нов. Времени»).—**Живоп. Обозр.**, 5 февр., № 6, стр. 93—94. По поводу выставки произведеній В. Г. Перова, *Маленькаго художника* (на основаніи статьи *А. С.* въ «Худож. Новостяхъ»).—**Новости** (газета), 6 февр., № 34. Фельетонъ: Вчера и Сегодня (главн. образ. о «Пугачевцахъ» и «Никитѣ Пустосвятѣ»).—**Худож. Новости**, 15 марта, № 6, стр. 209. Статистика Моск. и Петерб. выставокъ произведеній Перова, *S.*—**Всем. Иллюстр.**, 19 марта, № 12, стр. 242 — 243. «Никита Пустосвятъ», картина Перова. *П. П—ва*, т. е. *Петрова*. — **Русск. Старина**, май, стр. 433—458. Перовъ и Мусоргскій, *В. Стасова* (черты сходства у народнаго живописца съ народнымъ музыкантомъ).

СМѢСЬ.

Временный лакъ для картинъ. Картина, только что вышедшая изъ подъ кисти живописца и не покрытая лакомъ, еще не имѣетъ того вида, какой должна получить подъ лакомъ: ея колоритъ еще не выступилъ въ полной силѣ, свѣжести и гармоніи, а иногда, когда художникъ понѣскольку разъ проходилъ на ней одни и тѣже мѣста, накладывая краску на краску, такъ называемая прожухлость бываетъ столь велика, что о картинѣ трудно составить себѣ приблизительное понятіе. Между тѣмъ художнику бываетъ надо немедленно видѣть, какой эффектъ производитъ его работа, показать ее закащику или помѣстить на выставку. Покрыть едва готовую картину настоящимъ лакомъ— значитъ погубить ее, потому что лакъ, соединяясь со свѣжею краской, лишаетъ ее тягучести, не позволяетъ ей высыхать постепенно и равномѣрно и въ концѣ-концовъ темнитъ ее и производитъ на ней ничѣмъ непоправимыя трещины. Нечего говорить уже о томъ, что рано положенный лакъ, вслѣдствіе своего плотнаго соединенія съ краской, не можетъ быть впослѣдствіи удаленъ съ картины безъ вреда для живописи. Вообще картины должны быть покрываемы лакомъ не ранѣе, какъ полгода спустя послѣ того, какъ онѣ дописаны, такъ какъ дознано, что это—наименьшій срокъ, необходимый для того, чтобы краски совсѣмъ высохли. Не имѣя возможности или терпѣнія выжидать столько времени, художники обыкновенно покрываютъ свои новоисполненныя картины *временнымъ лакомъ*. Для этого одни слегка проходятъ по живописи гарлемскимъ сиккативомъ или другимъ какимъ-либо ретушѐ; другіе покрываютъ ее яичнымъ бѣлкомъ, пивомъ, гумми-арабикомъ съ сахарною водою.

Всѣ эти средства или безусловно вредны, или неудобны. Различные ретушѐ имѣютъ свойство очень скоро темнѣть и слѣдовательно портить колоритъ промазанной ими картины. Яичный бѣлокъ—самый негодный изъ временныхъ лаковъ: засыхая и сжимаясь, онъ увлекаетъ за собою краску и заставляетъ ее лопаться; кромѣ того, онъ никогда не можетъ быть смытъ до конца и, вслѣдствіе своего разложенія, сообщаетъ картинѣ рыжія пятна. Пиво, хотя и легко смывается, но будучи продуктомъ броженія, оставляетъ въ порахъ полотна и краски сѣмена плѣсени, которая потомъ можетъ развиться и подернуть картину, даже подъ настоящимъ лакомъ, бѣловатымъ вуалемъ. Безвреднѣе всего гумми-арабикъ съ сахарною водою; но его неудобство, точно также какъ и пива, состоитъ въ томъ, что онъ не засыхаетъ совершенно, даетъ отлипъ и принимаетъ на себя пыль. Вмѣсто всѣхъ этихъ временныхъ лаковъ, предлагаемъ художникамъ новый, испытанный на опытѣ. Онъ не имѣетъ исчисленныхъ недостатковъ, отличается большимъ блескомъ и можетъ быть легко удаляемъ съ картины губкою, намоченною теплою водою. Главное вещество, входящее въ его составъ—колоквинта, плодъ растенія изъ породы огурцевъ, встрѣчающагося на островахъ Греческаго Архипелага. Горькій на вкусъ, этотъ плодъ употребляется въ медицинѣ, какъ очень сильное слабительное средство, а потому получать его можно въ аптекахъ и у дрогистовъ. Колоквинта растворяется въ спирту даже умѣренной крѣпости. Чтобы приготовить изъ нея временный лакъ, надо брать

Бѣлаго гумми-арабику . .	312	граммъ
Бѣлаго сахару-леденцу . .	156	»
Дестиллир. воды	435	»

все это положить въ сосудъ и выждать, чтобы гумми арабикъ и леденецъ совсѣмъ распустились. Въ другомъ сосудѣ—растворить одну головку колоквинты средней величины въ 437 граммахъ 22-хъ градусной водки. Затѣмъ, сливъ вмѣстѣ жидкости изъ обоихъ сосудовъ, хорошенько ихъ перемѣшать, процѣдить и беречь до употребленія. *М. М.*

Охотникъ и крестьянка, рисунокъ Н. Д. Дмитріева-Оренбургскаго. Французскій художникъ Рюдо̀, лѣтъ пятнадцать тому назадъ, изобразилъ въ двухъ сценахъ, озаглавленныхъ «Застава» (Le péage) и «Уже прошелъ!» (Déjà passé!), встрѣчу охотника изъ аристократовъ съ молодою поселянкою. На первой картинкѣ, охотникъ загородилъ ей дорогу черезъ мостъ, требуя за пропускъ поцѣлуя; на второй, онъ уже получилъ эту плату и самодовольно удаляется, закуривая сигаретку, тогда какъ смущенная его шалостью дѣвушка, робко прижавшись къ мостовой загородкѣ, сбирается бѣжать. Воспроизведенныя въ гравюрѣ и фотографіи, эти двѣ граціозныя композиціи распространились по всей Европѣ и сильно понравились публикѣ. Нашлись художники, которые стали писать варіаціи на тэму картинокъ Рюдо̀, — тэму встрѣчи опытнаго въ галантности юноши съ наивною и робкою деревенскою красотою. И между нашими живописцами, одинъ, Н. Д. Дмитріевъ-Оренбургскій, попробовалъ переложить сочиненіе Рюдо̀ на русскіе нравы—не въ серіозной, писанной масляными красками картинѣ (это было бы черезъ-чуръ неподходящее заимствованіе чужой идеи), а въ легкомъ

рисункѣ, сдѣланномъ сепіею, въ видѣ забавы, въ какіе-нибудь два вечера, въ пріятельскомъ кругу. Явившійся такимъ образомъ рисунокъ Дмитріева «Охотникъ и крестьянка» вышелъ тѣмъ не менѣе очень интересенъ. Онъ находится въ альбомѣ оригинальныхъ рисунковъ русскихъ художниковъ, который удалось въ теченіе многихъ лѣтъ собрать редактору «Вѣстника изящныхъ искуствъ». Продолжая знакомить читателей съ лучшими листами этого альбома, прилагаемъ къ настоящей книжкѣ фототипическій снимокъ съ этой хорошенькой вещицы, исполненной въ 1870 году.

Авторъ рисунка, Николай Дмитріевичъ Дмитріевъ, сынъ дворянина служившаго въ инженерахъ путей сообщенія, родился въ Нижнемъ-Новгородѣ, 1 апрѣля 1838 года. Онъ воспитывался сначала въ домѣ отца, въ Оренбургскомъ его помѣстьи, а потомъ въ Уфимской гимназіи, но пробылъ въ этомъ заведеніи недолго и, послѣ переселенія своихъ родныхъ въ Петербургъ, готовился поступить юнкеромъ въ гвардейскіе саперы. Въ это время, бывъ представленъ ректору живописи Академіи художествъ В. К. Шебуеву, обратилъ на себя его вниманіе своими способностями къ искуству и по его совѣту сталъ посѣщать классы Академіи, гдѣ числился ученикомъ Ѳ. А. Бруни. Въ 1860 г. онъ получилъ малую золотую медаль за картину «Олимпійскія игры». Въ слѣдующіе два года, участвуя въ конкурсахъ на большую золотую медаль, онъ написалъ картины: «Великая княгиня Софія Витовтовна на свадьбѣ великаго князя Василія Темнаго» и «Стрѣлецкій бунтъ», имѣвшія значительныя достоинства, но уступавшія работамъ другихъ конкуррентовъ и потому оставленныя безъ награжденія медалью. Когда въ 1863 году ему предстояло въ третій разъ участвовать въ конкурсѣ, онъ, вмѣстѣ съ нѣсколькими своими товарищами, отказался отъ исполненія заданной программы и вышелъ изъ Академіи, причемъ за прежнія свои работы получилъ званіе художника 2-й степени. Послѣ того онъ долго принадлежалъ къ составу существовавшей здѣсь Артели художниковъ. Въ 1867 году написана имъ картина «Утопленникъ въ деревнѣ», доставившая ему званіе академика. Въ 1869 году онъ сопровождалъ великаго князя Николая Николаевича Старшаго въ его поѣздкѣ на Кавказъ и въ губерніи Харьковскую и Воронежскую; плодомъ этого путешествія былъ альбомъ изъ 42 рисунковъ, исполненныхъ для Его Высочества и находившихся на академической выставкѣ 1870 года. Въ 1871 году онъ отправился, для дальнѣйшаго своего совершенствованія, за границу, на три года, на правахъ пенсіонера Академіи, и долго жилъ въ Дюссельдорфѣ. Удобство жизни и художественныхъ занятій въ чужихъ краяхъ побудили Дмитріева остаться тамъ и по окончаніи срока его пенсіонерства. Онъ переѣхалъ въ Парижъ, гдѣ живетъ и понынѣ. Съ тѣхъ поръ произведенія его кисти являлись почти въ каждомъ парижскомъ салонѣ, лишь изрѣдка попадая на выставки въ Россію. За-то онъ снабжалъ издателей нашихъ иллюстрированныхъ журналовъ рисунками и виньетками для политипажей, — работами, которыми занимался еще и до отъѣзда въ чужіе края. Въ послѣднее время онъ обратился отъ жанра, составлявшаго дотолѣ его спеціальность, къ батаническому роду живописи, и нынѣ занятъ исполненіемъ нѣсколькихъ картинъ изъ послѣдней восточной войны, заказанныхъ ему по Высочайшему повелѣнію. Съ перваго появленія своихъ произведеній передъ публикою, онъ

присоединилъ къ своей фамиліи прозвище «Оренбургскій», для того, чтобы его не смѣшивали съ художниками-однофамильцами.

Четыре снимка съ картинъ Ю. Ю. Клевера. Въ седьмомъ нумерѣ «Художественныхъ Новостей», при обзорѣ только-что закрывшейся выставки произведеній Ю.Ю. Клевера и Р. Г. Судковскаго, мы представили краткую характеристику перваго изъ названныхъ художниковъ. Желая дать своимъ читателямъ наглядное понятіе объ его произведеніяхъ, помѣщаемъ при настоящемъ выпускѣ «Вѣстника изящныхъ искуствъ» снимки съ четырехъ картинъ, исполненныхъ имъ въ послѣдніе три года. Эти картины суть: 1) «Осень», написанная въ 1880 году и принадлежащая граф. Мордвиновой; 2) «По льду», написанная въ 1881 году и принадлеж. г. Петракокину; 3) «Осенній разливъ», написанная въ 1881 году и принадлеж. г. Заку; повтореніе этой картины, доставившей художнику профессорское званіе, исполненное въ настоящемъ году, находилось на недавней выставкѣ гг. Клевера и Судковскаго; 4) «Красная шапочка» — картина, находящаяся еще въ мастерской художника и еще невидѣнная публикою.

Считаемъ не лишнимъ привести здѣсь краткія біографическія свѣдѣнія о художникѣ. Юлій Юліевичъ Клеверъ, сынъ профессора Дерптскаго университета, родился въ Дерптѣ, 19 января 1850 года. Окончивъ въ 1866 году курсъ въ мѣстной гимназіи, онъ поступилъ въ Академію художествъ, гдѣ сперва занимался изученіемъ архитектуры. Проведя два года въ этихъ занятіяхъ, онъ наконецъ убѣдился, что истинное его призваніе — не зодчество, а пейзажный родъ живописи, и со всею страстью принялся изучать эту отрасль искуства. Вскорѣ затѣмъ, а именно въ 1870 году, будучи еще ученикомъ профессора С. М. Воробьева, онъ получилъ отъ Академіи двѣ серебряныя медали, малую и большую, а въ слѣдующемъ году выставилъ первую свою картину: «Заброшенное кладбище зимою», обратившую на художника вниманіе цѣнителей искуства. Съ тѣхъ поръ успѣхъ слѣдовалъ за успѣхомъ, и г. Клеверъ вскорѣ сдѣлался любимцемъ публики; все, что ни выходило изъ-подъ его кисти, тотчасъ же раскупалось. Мало того, постоянно являлись требованія на повторенія его картинъ. Въ 1878 году онъ былъ удостоенъ степени академика, а въ 1881 получилъ и высшее художническое званіе — профессора. Однако оно не мѣшаетъ ему еще далѣе развивать свою технику, еще ближе вникать въ природу и стараться внести въ свое творчество больше разнообразія, чѣмъ было до послѣдняго времени.

ПО ЛЬДУ

съ картины Ю. Ю. Клевера

фотоцинкотипія оригинальнаго рисунка художника

ВѢСТНИКЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА.

ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

Выпускъ III.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія К. К. Ретгера, Невскій проспектъ № 5.
1883.

Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.

Христіанское искуство до эпохи иконоборцевъ.

Статья Вл. П. Соловьева.

Начертаніе изображеній не составляетъ вымысла живописцевъ, но опредѣлено преданіемъ и канонами каѳолической церкви. Потому достойно почтенія то, что знаменито древностью, какъ говоритъ божественный Василій. Это свидѣтельствуется и самою древностью предметовъ, и ученіемъ отцевъ нашихъ, дѣйствовавшихъ по внушенію Духа Святаго... Художнику принадлежитъ лишь исполненіе.

(*Никейск. Соборъ*)

Однимъ изъ наиболѣе характерныхъ явленій умственной жизни современнаго европейскаго общества является стремленіе къ изученію началъ, исходныхъ пунктовъ того великаго движенія, результатомъ котораго стала наша цивилизація. Въ области исторіи и права, стараются добраться до того отдаленнаго момента, когда завязались первые общественные союзы; въ области религіозной, изслѣдуются первыя зарожденія религіозной мысли (которую Катрфажъ признаетъ однимъ изъ двухъ отличій человѣка отъ животныхъ съ антропологической точки зрѣнія), изучается исторія возникновенія трехъ господствующихъ на земномъ шарѣ религій (христіанства, буддизма и ислама); въ области естественныхъ наукъ, ищутъ тѣхъ первичныхъ организмовъ, изъ коихъ развилось все многообразіе творенія; въ области художествъ, ни одна изъ эпохъ не вызываетъ нынѣ столькихъ трудовъ, какъ время, предшествовавшее пышному

разцвѣту эллинскаго и итальянскаго искуствъ. Сложныя явленія современной жизни разсѣкаются на ихъ составныя части, на простѣйшія величины. Аналитически стараются опредѣлить тѣ свойства, которыя, соединившись по невѣдомому закону, слились въ индивидуумъ и дали ему жизнь, видъ, цвѣтъ и характеръ. Если не постигнуть внутреннюю силу, направляющую эти элементы къ сліянію, то, по крайней мѣрѣ, точно опредѣлить внѣшній процессъ образованія искуства, намѣтить верстовые столбы этого пути, — такова задача историка-аналитика.

Но интересами *знанія*, пополненія лѣтописи искуства новооткрытыми фактами, не можетъ быть объясненъ такой — позволимъ себѣ выразиться—*эмбріологическій* ходъ науки. Въ тѣ рѣдкіе моменты, когда человѣкъ бывалъ всецѣло поглощенъ настоящимъ, жилъ и наслаждался имъ, помышленія о прошедшемъ и задачи будущаго отходили на задній планъ. Таково было время Перикла, XIII вѣкъ, эпоха Возрожденія до смерти Рафаеля. Съ одной стороны, недовольство настоящимъ и необходимость найти выходъ изъ него вызываютъ повѣрку пройденнаго пути; съ другой—пересмотръ прошедшаго порождаетъ въ искуствѣ новыя формы. Никогда прошедшее не переходитъ въ настоящее всѣми своими сторонами. Развитіе всегда идетъ нѣсколько одностороннимъ образомъ. Одни элементы выходятъ на первый планъ и даютъ свое начало новымъ формаціямъ, другіе остаются въ тѣни, такъ сказать, временно замираютъ, до того момента, когда о нихъ вспомнятъ и, возвратясь къ нимъ, какъ къ исходнымъ точкамъ, обновляютъ ими творческую дѣятельность. Такіе повороты составляютъ одну изъ любопытнѣйшихъ сторонъ исторіи культуры. Въ исторіи европейскаго искуства, это явленіе повторялось неоднажды. Въ византійскую эпоху, художники запада повернули къ антикамъ, а черезъ нихъ—къ природѣ (Пизано и Джотто); въ наше время, въ періодъ романтизма, было пережито возвращеніе къ средне-вѣковымъ идеаламъ и даже формамъ. Такимъ образомъ изученіе прошедшаго имѣетъ, кромѣ научнаго, и практическое значеніе. Прошлое открывается въ сторонахъ, временно обойденныхъ, пренебреженныхъ, но могущихъ стать „во главѣ угла“.

Къ числу крупныхъ фактовъ исторіи искуства, значеніе которыхъ долгое время пристрастно обсуждалось и умышленно умалялось, принадлежитъ столь близкое намъ, русскимъ, византійское искуство. Въ переходную эпоху образованія средневѣковыхъ государствъ, Византія одна хранила традиціи античной науки и художествъ, насколько доставало ей силъ. На ней можно видѣть, какъ трудно было небольшому, уцѣлѣвшему обломку великой античной цивилизаціи хранить великое

наслѣдство, когда девять-десятыхъ тогдашняго міра были изъяты изъ прежняго общенія и дичали подъ властью германскихъ варваровъ. Но это значеніе долго не признавалось за Византіей. Еще дольше не хотѣли видѣть, что античныя начала тамъ не только не замирали, но и давали начало новому развитію, новымъ задачамъ и формамъ искуства. Всего нагляднѣе послѣднее, конечно, проявилось въ архитектурѣ. Формы византійскаго зодчества послужили исходной точкой для арабской, мавританской и русской архитектуры и были перенесены арабами въ Индію и всюду, гдѣ укрѣпился исламъ. Нельзя отрицать въ Византіи и прогресса живописи, тѣснѣе, чѣмъ когда-либо въ другія эпохи, соединенной съ архитектурою и подчиненной ей. Въ искуствѣ, если его разумѣть не въ узко техническомъ смыслѣ, но въ его истинномъ культурно-историческомъ значеніи проявленія человѣческаго духа, не однѣ формы, но и содержаніе имѣютъ огромное значеніе. Скажемъ даже болѣе: только изъ содержанія можно опредѣлить задачи и самую жизнеспособность искуства; только содержаніе тѣхъ идеаловъ, которые носятся надъ міромъ артистовъ, можетъ опредѣлить долговѣчность господствующаго направленія и дать мѣсто догадкѣ, насколько искуство можетъ оставлять простора для творчества, насколько оно дѣлается достояніемъ народа и, становясь таковымъ, входитъ въ общую сокровищницу человѣческой культуры. Но именно въ этомъ отношеніи и неоцѣнено раннее искуство христіанства и Византіи. Смѣемъ сказать, что то, что окрыляло великихъ артистовъ новаго искуства, всѣ ихъ геніальные порывы, выразившіеся въ нестарѣющихъ твореніяхъ живописи,—все это не коренилось въ окружающей средѣ, но принадлежало къ явленіямъ не отъ міра сего, сознаннымъ великими мастерами точно также, какъ олимпійская красота явилась въ откровеніяхъ художникамъ классической Эллады. Это „заоблачное“ содержаніе новоевропейскаго искуства было разработано въ Византіи и, перейдя оттуда на западъ, одухотворило собою великолѣпное искуство Италіи. Цѣлый міръ идей, невѣдомыхъ древности, впервые воплотился въ византійскихъ картинахъ, фрескахъ, мозаикахъ, и Византіею былъ переданъ въ наслѣдство новому времени. Несовершенство формъ, котораго нельзя вполнѣ отрицать въ византійской пластикѣ, не могло остановить могучаго напора новыхъ великихъ идей, внесенныхъ въ искуство. Обиліе и новизна христіанскихъ воззрѣній сами по себѣ уже были препятствіемъ къ безукоризненно художественному выраженію ихъ. Формы языческаго искуства замирали не отъ одного упадка техники—во многихъ отношеніяхъ византійская техника была выше языческой,—но и

оттого, что прежнія формы были тѣсно связаны съ языческой религіей. Новые идеалы должны были выразиться и въ новыхъ формахъ, а какъ медленно новыя формы вообще принимаютъ изящество—это мы знаемъ изъ исторіи греческой пластики. Въ то время, какъ китайскій и японскій реализмъ портятся отъ усвоенія европейскихъ техническихъ пріемовъ, и искуство этихъ странъ не только нейдетъ впередъ, а напротивъ, какъ бы падаетъ именно вслѣдствіе отсутствія идеаловъ, новоевропейское искуство совершило и совершаетъ блистательный путь развитія именно потому, что міръ дѣйствительности, насъ окружающей, не можетъ воплотить наши художественные идеалы. Насколько важно было значеніе Византіи, видно уже изъ того, что много вѣковъ западные артисты послушно повторяли византійскую композицію, развивая и совершенствуя только формы; созданіе же композиціи—никто не станетъ того отрицать—имѣетъ въ искуствѣ первостепенную важность.

Такимъ образомъ византійскому искуству, именно живописи, принадлежитъ огромное значеніе въ исторіи европейской живописи по традиціямъ античнаго творчества и еще болѣе по созданію новаго содержанія для пластики. Тотъ періодъ, когда пріемы и образъ грекоримской пластики стали примѣняться къ передачѣ новыхъ художественныхъ идей, составляетъ именно рубежъ между языческой и христіанской пластикой. Попытки образной передачи новыхъ идеаловъ, воплощенія новыхъ идей, начались всюду, гдѣ утвердилось новое вѣрованіе въ Бога Отца, въ Искупителя Христаи въ пришествіе Св. Духа. Новая религія радикально отвергла всякую связь со всѣми современными культами, а слѣдовательно и со всѣмъ строемъ языческой жизни. Служить Богу и маммонѣ могъ римлянинъ и грекъ, но не христіанинъ. Племенныя привиллегіи для христіанъ не существовали; въ ихъ средѣ не было ни эллина, ни іудея, а были одни святые избранники, дѣти Божіи, *человѣкъ*. На такую общечеловѣческую почву должно было перейдти и художество. Древне-христіанское искуство, такимъ образомъ, не имѣетъ мѣстнаго, національнаго характера, а является съ самаго своего начала всеобщимъ, универсальнымъ. Наибольшее число его памятниковъ уцѣлѣло въ Римѣ, что вполнѣ понятно при той важности, какую пріобрѣла христіанская община столицы имперіи. Римскія катакомбы уцѣлѣли отъ варварскихъ разгромовъ, забвеніе спасло ихъ въ теченіи среднихъ вѣковъ, и въ XVI вѣкѣ онѣ явились драгоцѣннымъ архивомъ древне-христіанской жизни. Съ тѣхъ поръ изученіе ихъ не прекращалось. Ими наполнялся весь разсвѣтный періодъ новаго искуства. Къ нимъ постепенно присоединялись мозаики древнихъ ба-

зиликъ и миньятюрныя картины. Намѣчались главныя стадіи исторіи новаго искуства.

Но христіанство началось не въ Римѣ. Исторія выяснила, что консервативный Римъ и въ христіанствѣ проявилъ свою натуру. Новыя начала укрѣплялись и охранялись въ Римѣ, установленная традиція и порядки находили себѣ въ Римѣ надежную защиту (вспомнимъ св. Аѳанасія и Іоанна Златоуста); но самостоятельнаго творчества ни въ области религіи, ни въ области искуства въ Римѣ не было. И догматы, и искуство, возникали не въ Римѣ, но притекали въ него, какъ въ средоточіе новой мысли. Какъ всякая столица, Римъ, представляя незамѣнимыя и исключительныя удобства для развитія творческой дѣятельности, самъ по себѣ не производилъ первоклассныхъ талантовъ. По видимому, геній требуетъ бо̀льшой близости къ природѣ, нежели можно ее найти на почвѣ большихъ городовъ. Начала христіанскаго искуства скрываются тамъ, гдѣ новая религія утвердилась ранѣе,—въ Азіи, на востокѣ. Памятники восточно-христіанскаго искуства оказываются не добавленіемъ къ римской эпохѣ, а исходнымъ пунктомъ, отъ котораго пошло новое искуство. Это важное положеніе лишь недавно нашло себѣ доступъ въ науку исторіи художествъ. Обзоръ изслѣдованныхъ произведеній восточно-христіанскаго искуства составляетъ предметъ настоящаго очерка.

Въ христіанской пластикѣ, эпоха императоровъ иконоборцевъ составляетъ поворотный пунктъ. Борьба противъ иконоборцевъ была успѣшна лишь въ томъ отношеніи, что за искуствомъ успѣли отстоять его религіозное значеніе; но прогрессъ христіанской пластики на востокѣ былъ остановленъ, новизны стали избѣгать, крѣпко примкнули къ старинѣ и постепенно перешли къ искаженію даже старинныхъ формъ. Можно сказать, что все развитіе христіанской византійской пластики совершилось въ семь вѣковъ, закончившихся иконоборствомъ (VIII в.). Иконоборство встрѣтило себѣ сильнѣйшаго противника въ Римской церкви. Съ этого момента, западное искуство отдѣляется отъ греческаго и пробиваетъ себѣ особый путь. Раздѣленіе церкви на греческую и латинскую впервые совершилось въ области искуства. Съ другой стороны, греческое искуство хотя и оправилось при императорахъ македонской династіи, но не надолго, и затѣмъ уже никогда не могло подняться до той высоты и всеобщности, на какой оно стояло до VIII вѣка.

Исторія христіанскаго искуства до иконоборцевъ распадается на два періода. До IV-аго вѣка оно носитъ исключительно символическій характеръ. Сначала его формы въ высшей степени просты.

Вѣрующему достаточно, чтобы изображеніе напоминало ему основные догматы его вѣры. Якорь или рыба, вырѣзанные на перстнѣ или на могильной эпитафіи, внятно говорятъ ему о Христѣ, о новой жизни. Но почти одновременно съ этими простѣйшими символами являются болѣе сложныя композиціи, заимствованныя изъ священнаго писанія. Въ нихъ, однако, господствуетъ тотъ же символизмъ. Проповѣдники ссылались на ветхозавѣтныя событія, какъ на типы новозавѣтныхъ догматовъ, какъ на „прообразованія"; художники дѣйствовали въ томъ же направленіи, избирая въ ветхомъ завѣтѣ лишь прообразованія новаго завѣта. Картина дѣлалась пластической, „лицевой" проповѣдью.

Не смотря на опустошенія при нашествіяхъ персовъ, арабовъ, турокъ, монголовъ, памятники восточнаго искуства сохранились въ значительномъ количествѣ, но они недостаточно изучены. Лишь немногіе остатки христіанскаго искуства въ Египтѣ и въ Малой Азіи стали извѣстны на западѣ. Какъ на главной православной націи, на насъ, русскихъ, лежитъ обязанность оградить отъ зазбвенія и гибели памятники восточно-христіанскаго искуства; однако даже собранный Севастьяновымъ матеріалъ остается до сихъ поръ неразработаннымъ и неизданнымъ. Древнія церкви въ Грузіи и Арменіи неизвѣстны въ Россіи. „Мы лѣнивы и нелюбопытны"—говорилъ Пушкинъ.

Подъ вліяніемъ іудейства, первые христіанскіе писатели неблагосклонно смотрѣли на искуство. Однако, съ переходомъ христіанства въ эллинизованныя страны, полное воспрещеніе пластики было невозможно. Даже евреи—и тѣ отступили отъ палестинской строгости по отношенію къ пластическимъ изображеніямъ. На древнемъ римскомъ еврейскомъ кладбищѣ погребальныя комнаты украшены живописью, какъ и у христіанъ. На стѣнахъ встрѣчаются изображенія временъ года, крылатой побѣды, животныхъ, плодовъ и т. п. Въ надгробныхъ надписяхъ встрѣчается имя живописца. Понятно, что христіане еще менѣе стѣснялись запретами Моисея. Символы новой религіи были во всеобщемъ народномъ употребленіи. Климентъ Александрійскій первый перечисляетъ дозволенныя изображенія: „да будетъ, говоритъ онъ, на печатяхъ вашихъ изображеніе голубя, рыбы, корабля, летящаго къ небу, поликратовой лиры, морскаго якоря; если же на нихъ будетъ рыбакъ, можно вспомнить объ апостолѣ и о дѣтяхъ, спасенныхъ изъ воды". Въ эпоху Климента эти символы были во всеобщемъ употребленіи; ихъ находятъ повсюду, но, вѣроятно, они возникли на востокѣ. Относительно рыбы, это вполнѣ доказано. Греческое слово: ἰχθύς — рыба, составлено изъ начальныхъ буквъ греческаго реченія: „Іисусъ Христосъ, Божій Сынъ, Спаситель". Рыба съ надписью и безъ

надписи встрѣчается вездѣ, гдѣ открыты древніе памятники христіанской эпохи,—въ Африкѣ, Финикіи, Сиріи, Малой Азіи, Македоніи,—на фрескахъ, въ скульптурѣ, въ мозаикахъ и въ мелкихъ вещахъ.

Но кромѣ рыбы, на востокѣ были распространены и другіе символы. Нѣкоторые изъ нихъ, можетъ быть, были заимствованы христіанами изъ мѣстной языческой символики. Въ греческихъ странахъ, птицы издавна изображались на могильныхъ плитахъ (стелахъ), какъ души; этотъ же символъ встрѣчается на христіанскихъ памятникахъ во Фригіи. Такъ же древне изображеніе агнца: о немъ упоминаетъ уже Іустинъ Мученикъ (IIв.). Эти изображенія были одинаково употребительны на востокѣ и на западѣ. Но нѣкоторыя изъ нихъ имѣли, кажется, только мѣстное значеніе. На одной лампѣ изображена лягушка, съ надписью: „я есмь воскресеніе". На востокѣ же встрѣчается изображеніе верблюда, какъ символъ долгаго жизненнаго странствія.

Этими немногими формами, однако, не могло быть ограничено искуство. Въ Римѣ, уже отъ перваго вѣка сохранились въ катакомбахъ фрески, заимствованныя изъ священнаго писанія. Столь древнихъ памятниковъ не найдено на востокѣ, хотя они существовали, какъ можно заключить изъ твореній Іустина Мученика. Древнѣйшими памятниками живописи на востокѣ являются фрески, открытыя въ Киренаикѣ. На одной изъ нихъ (въ Киренѣ) изображенъ «добрый пастырь». Онъ молодъ и безъ бороды; на немъ короткая безрукавная туника, подпоясанная и отчасти прикрытая плащемъ (paenula); ноги его обнажены, а ступни обуты въ сандаліи. Пастырь несетъ на плечахъ овцу, держа въ каждой рукѣ по двѣ ея ноги; въ лѣвой его рукѣ замѣтенъ, кромѣ того, жезлъ съ загнутымъ концомъ. Около пастуха, съ обѣихъ сторонъ, по три овцы; всѣ онѣ, кромѣ одной, смотрятъ на него. Два дерева намекаютъ на поля.

Эта композиція, съ тѣми же подробностями, встрѣчается очень часто на западѣ; но двѣ особенности отличаютъ киренскую фреску: живописецъ украсилъ голову пастыря зеленымъ вѣнкомъ — граціозная подробность, взятая изъ обычаевъ сельской жизни; кромѣ того, сверху, вокругъ всей сцены, изображено семь рыбъ, очень тщательно написанныхъ. Въ некрополѣ Афродизіады сохранился фризъ, росписанный виноградными лозами, геометрическими фигурами, медальонами, въ которыхъ изображены рыбы и крестъ, обвитый змѣей, напоминающій мѣднаго змія въ пустынѣ, который признается прообразованіемъ креста Христова.

Важнѣе картины, открытыя въ Александріи. Въ 1864 году, Вешеръ указалъ на существованіе христіанской катакомбы къ юго-востоку

отъ древняго города. Въ слѣдующемъ году онъ послалъ подробное описаніе съ рисунками къ Росси, напечатанное въ „Bullettino“ за 1865 г., №№ 8 и 10. Надо замѣтить, что памятники христіанской письменности неоднократно указывали на христіанскія кладбища Александріи. Устройство и украшенія открытой катакомбы свидѣтельствуютъ, что она, вѣроятно, была мѣстомъ погребенія какого-нибудь знаменитаго святаго или мученика. Послѣ побѣды христіанства, катакомбу продолжали посѣщать паломники, доказательствомъ чему служатъ новыя фрески, писанныя уже въ VI или VII вѣкѣ, въ византійскомъ стилѣ, на мѣстѣ прежнихъ, пострадавшихъ отъ древности. До сихъ поръ обслѣдована только часть катакомбы. По описанію Вешера, въ открытой части находятся: преддверіе съ абсидой и экседромъ, квадратная зала съ тремя нишами и длинная сводчатая галерея съ тридцатью двумя *loculi* (нишами для умершихъ), расположенными въ два ряда. Изъ преддверія идетъ лѣстница, упирающаяся въ замурованную дверь, за которою, вѣроятно, находятся другія галереи.

Картины, относящіяся къ первому періоду христіанскаго искуства, находятся въ передней комнатѣ. Онѣ, быть можетъ, принадлежатъ III-му вѣку и украшаютъ абсиду, образуя на половинѣ ея высоты фризъ, развивающійся въ длину.

Съ лѣвой стороны изображенъ бракъ въ Канѣ галилейской. Группа мужчинъ и женщинъ, сидя на землѣ, пируетъ. Двѣ женщины протягиваютъ руки къ блюду: бѣлыя драпировки ихъ одеждъ намѣчены легкими чертами и расположены съ изящной простотой. Уцѣлѣла только одна голова, нарисованная довольно тонко. Третья женщина представленная, какъ кажется, полунагою, видна со спины; она обращается къ собесѣдникамъ, и художникъ передалъ довольно правильно поворотъ ея торса. Нижняя часть тѣла закрыта красною драпировкою. Христосъ, вѣроятно, былъ изображенъ посрединѣ, благословляющимъ амфору; но впослѣдствіи онъ былъ переписанъ, а теперь почти исчезла и самая реставрація этой фигуры. Сохранившіяся небольшія надписи указываютъ на существованіе другихъ группъ: такъ слова: ΗΑΓΙΑ ΜΑΡΑ относятся къ двумъ лицамъ, отъ которыхъ остались едва замѣтные слѣды. Надпись ΠΑΙΔΙΑ (слуги), стоитъ надъ фигурой, отъ которой уцѣлѣла только половина.

Направо отъ этой сцены, изображено умноженіе хлѣба и рыбы. Первая группа состоитъ изъ Христа и двухъ апостоловъ, Петра и Андрея. Здѣсь послѣдняя реставрація уже измѣнила первоначальный видъ картины. Христосъ, изображенный въ византійскомъ стилѣ, возсѣдаетъ на престолѣ, прикрытомъ подушкой. Положеніе это избрано

неудачно, такъ какъ событіе происходитъ на открытомъ воздухѣ — древнѣйшій живописецъ озаботился помѣстить нѣсколько деревьевъ. Ликъ Христа уже исчезъ, но видно, что вокругъ его главы былъ крестовый нимбъ: это — уже очевидная придѣлка VI-го, или VII-го вѣка. У ногъ Христа—корзины для хлѣбовъ. Петръ, имя котораго надписано красными буквами, стоитъ вправо отъ Христа. Въ этомъ мѣстѣ фреска сильно испорчена. Видно, однако, что апостолъ изображенъ безбородымъ, не въ томъ видѣ, который былъ усвоенъ ему позднѣйшею иконографіею. Андрей, съ другой стороны, сохранился немного лучше. Онъ одѣтъ въ длинную бѣлую тунику и плащъ, развѣвающійся сзади, и предлагаетъ Христу блюдо съ двумя рыбами. Голова, сильно стертая, имѣетъ тѣ же признаки, какъ и голова Петра, но въ ней замѣчается одна важная особенность: сѣроватыя черты, кажется, свидѣтельствуютъ о существованіи широкаго квадратнаго нимба; таково мнѣніе Вешера. Слѣдуетъ припомнить, что такой нимбъ употреблялся, во-первыхъ, для обозначенія лицъ, еще не причисленныхъ къ лику святыхъ, и во-вторыхъ, — лицъ живущихъ. Фактъ, заявляемый Вешеромъ, плохо вяжется съ употребленіемъ квадратнаго нимба.

Эта группа образуетъ первую часть всего изображенія. Немного въ отдаленіи, въ тѣни деревьевъ,нѣсколько лицъ вкушаютъ пищу. Надпись надъ ними поясняетъ содержаніе: τας εὐλογίας του Χριστοῦ ἐσθίοντες (вкушающіе хлѣбъ Христовъ). Размѣщеніе фигуръ почти такое же, какъ и на первой картинѣ, но изображенія значительнѣе пострадали.

Символическое значеніе этой фрески разъяснено знаменитымъ Росси. Обѣ сцены представляютъ таинство евхаристіи. Причащеніе тѣломъ и кровію раздѣлено на два эпизода, при чемъ какъ хлѣбъ, такъ и вино, даются самимъ Христомъ. Сопоставленіе обѣихъ частей таинства придаетъ художественному изображенію необходимую догматическую полноту. Впослѣдствіи тотъ же пріемъ при изображеніи таинства, нѣсколько видоизмѣненный, перешелъ въ мозаики, и въ XII-омъ вѣкѣ мы встрѣчаемъ его на мозаикахъ кіевскихъ и венеціанскихъ.

Чудесное умноженіе хлѣба и рыбы составляютъ одинъ изъ наиболѣе распространенныхъ сюжетовъ ранней эпохи христіанства: это событіе изображается часто на фрескахъ катакомбъ, а позже и въ другихъ памятникахъ запада.

Относительно композиціи, въ стѣнописи Александрійской катакомбы оказываются важныя отличія отъ западныхъ изображеній. Въ Римѣ замѣчается стремленіе ограничиться лишь самымъ существеннымъ, исключать всѣ фигуры, не составляющія необходимости. Обыкновенно довольствуются изображеніемъ Христа и апостоловъ, иногда же

изображается одинъ Христосъ. Въ Александріи содержаніе разработано съ бо̀льшей свободой, подробности не опущены, и вся сцена изображена въ ея истинномъ и естественномъ видѣ. Собесѣдники, сидящіе за обѣдомъ, служители, народъ, вкушающій подъ деревьями, придаютъ картинѣ жизнь и грацію. Тѣми же достоинствами отличаются фигуры и ихъ разнообразныя движенія и позы. Двѣ группы обѣдающихъ приведены въ соотношеніе и одинаково расположены по сторонамъ центральной фигуры. Позднѣе, византійскій стиль сохранитъ эту любовь къ симметричности и даже впадетъ въ крайность, пожертвовавъ ради нея свободною разработкою сюжета, которая здѣсь такъ привлекательна.

Александрійская фреска составляетъ главнѣйшій, доселѣ извѣстный памятникъ восточно-христіанской живописи первыхъ вѣковъ христіанства. Есть свѣдѣнія о живописи въ гробницахъ близъ Трапезунта, но она не издана. Въ Малой Азіи, во многихъ мѣстахъ, разсѣяны сотни пещеръ, украшенныхъ стѣнописью; но, вообще онѣ не изслѣдованы, а то, что издано, носитъ на себѣ слѣды позднѣйшей эпохи. Дальнѣйшія свѣдѣнія о древнихъ живописныхъ изображеніяхъ слѣдуетъ искать въ твореніяхъ святыхъ отцовъ. Такихъ свѣдѣній немного, но описаніе изображеній, теперь не существующихъ, имѣютъ ту важность, что по немъ можно судить о древности композицій, дошедшихъ до насъ въ произведеніяхъ позднѣйшаго времени какъ на западѣ, такъ и на востокѣ. Вотъ какъ описываютъ св. Ефремъ Сиринъ и Григорій Нисскій жертвоприношеніе Исаака. Этотъ сюжетъ былъ очень любимъ первыми христіанами. Въ катакомбахъ, подобное изображеніе аллегорически обозначаетъ распятіе. „Часто—пишетъ Григорій Нисскій,—я видѣлъ на картинахъ изображеніе этого событія и никогда не могъ созерцать его безъ слезъ: такъ правдиво передавала живопись происшествія. Исаакъ помѣщенъ подъ отцемъ, у жертвенника, на колѣнахъ, съ руками, связанными за спиною. За нимъ, Авраамъ, наступилъ на ноги сына, загибаетъ лѣвой рукой его голову и склоняется къ лицу, которое смотритъ на него съ выраженіемъ, полнымъ печали. Въ правой рукѣ Авраама—ножъ. Онъ хочетъ разить и касается тѣла остріемъ; но въ этотъ мигъ раздается голосъ съ неба и останавливаетъ жертвоприношеніе“. Сто лѣтъ спустя, Кириллъ Александрійскій вновь говоритъ объ этомъ предметѣ: „Если бы кто-нибудь теперь пожелалъ видѣть на картинѣ исторію Авраама,—какими чертами живописецъ изобразитъ это лицо? Соединитъ ли онъ на картинѣ всѣ дѣянія, которыя разсказываются, или же изобразитъ послѣдовательно каждое дѣйствіе особо? По моему мнѣнію, живописецъ долженъ поступить такъ: здѣсь Авраамъ, сидя на ослицѣ,

ведетъ сына, въ сопровожденіи слуги; потомъ ослица и слуга остаются внизу, Авраамъ нагружаетъ Исаака дровами, а самъ держитъ въ рукахъ ножъ и огонь; далѣе увидятъ его въ новомъ положеніи: онъ привязываетъ ребенка къ костру и, вооруженный ножемъ, готовится разить его". Оба писателя даютъ описанія картинъ, давно исчезнувшихъ; но другія произведенія живописи, нѣсколько вѣковъ спустя, представляютъ Авраамово жертвоприношеніе въ томъ же самомъ видѣ, въ какомъ оно описано Григоріемъ Нисскимъ и Кирилломъ Александрійскимъ. Миньятюристъ бралъ старую лицевую рукопись и копировалъ изображеніе; но авторъ рукописи въ свое время поступалъ точно также, и снималъ свой рисунокъ съ какой-нибудь церковной фрески. Такимъ образомъ, изъ столѣтія въ столѣтіе, шла живописная традиція. Немногіе артисты рѣшались измѣнять обычныя черты. Отступленія въ деталяхъ можно найти только въ такихъ рукописяхъ, изготовленіе которыхъ стоило дорого и поручалось болѣе искуснымъ художникамъ. Приноравляясь къ установляющимся византійскимъ формамъ, артисты одѣвали фигуры, бывшія на стѣнахъ катакомбъ нагими, окружали ихъ головы нимбами; но подъ этими измѣненіями всегда не трудно открыть древнюю композицію, восходящую къ первымъ вѣкамъ христіанства. Послѣ жертвоприношенія Исаака, не было картины популярнѣе исторіи пророка Іоны: трехдневное пребываніе его во чревѣ кита означало воскресеніе Христово. Изображеніе это въ катакомбахъ попадается даже чаще перваго, такъ какъ все событіе выражало вѣрованіе въ смерть и воскресеніе полнѣе, чѣмъ исторія Авраама. Въ византійскихъ рукописяхъ христіанской топографіи Космы Индикоплевста и въ монологіи Василія Македонянина (X в.), эти сцены воспроизведены—въ первой—во всемъ согласно съ фресками катакомбъ, во второй—съ тѣмъ лишь отличіемъ, что нагіе являются одѣтыми и съ нимбами. Такимъ образомъ, лицевыя рукописи до нѣкоторой степени возводятъ насъ къ тому раннему періоду христіанскаго искуства, отъ котораго непосредственно дошли до насъ только немногіе жалкіе остатки; но какъ эти остатки, такъ и позднѣйшія воспроизведенія, свидѣтельствуютъ объ единствѣ, свободно установившемся въ области христіанскаго искуства.

Христіанская скульптура развилась позже живописи. На скульптуру отцы церкви смотрѣли съ недовѣріемъ, какъ на искуство, полнѣе всего воплотившее язычество. Самое занятіе скульптурою въ христіанскомъ смыслѣ было окружено особыми затрудненіями. Скульптору необходима болѣе просторная мастерская, а доставка изваянія въ узкія и низкія галереи кладбища была затруднительна. Оттого, когда

христіанину требовался саркофагъ, то обыкновенно онъ обращался къ ваятелю-язычнику и выбиралъ готовый, украшенія котораго не стояли въ рѣзкомъ противорѣчіи съ христіанскими вѣрованіями. Христіанамъ нравились сцены сельской жизни, рыбной ловли, плаванія, ибо онѣ напоминали ему предметы христіанской символики. Уже въ надписяхъ III-го вѣка встрѣчается имя скульптора изъ христіанъ. Послѣдніе, изъ осторожности, а еще болѣе по традиціи, придерживались языческой орнаментаціи. Только послѣ торжества христіанства, погребальные барельефы получаютъ чисто-христіанскій характеръ. Отдѣльныя статуи вообще чрезвычайно рѣдки даже въ Римѣ.

Скульптурные памятники на востокѣ, по нѣкоторымъ показаніямъ, восходятъ даже ко временамъ Христа; такъ говорятъ именно о группѣ, представлявшей исцѣленіе кровоточивой. Вотъ что пишетъ объ этой группѣ церковный историкъ Евсевій (IV в.). „Жена эта, страдавшая кровотеченіемъ и исцѣленная, какъ свидѣтельствуютъ евангелія, Спасителемъ, была родомъ изъ Панеи. Кажется, и теперь еще можно видѣть тамъ ея домъ и свидѣтельство милосердія Спасителя къ ней, ибо подлѣ воротъ дома была ея бронзовая статуя на каменномъ подножіи. Она была представлена на колѣнахъ, съ молитвенно-воздѣтыми руками. Противъ нея помѣщена статуя стоящаго мужа, одѣтаго въ двойную одежду, который простираетъ къ женѣ руку. Въ ногахъ его, на плитѣ, растетъ особая трава, достигающая до края одежды и составляющая лучшее лекарство противъ всякой болѣзни. Говорятъ, что статуя эта изображаетъ Іисуса Христа. Она существовала до нашего времени, и мы видѣли ее, посѣтивъ Панею. Нельзя удивляться тому, что язычники, облагодѣтельствованные Христомъ, пожелали засвидѣтельствовать ему свою признательность“. Около того же времени, Астерій сообщаетъ, что статую велѣлъ уничтожить Максиминъ. Въ V вѣкѣ Созоменъ разсказываетъ, что Юліанъ хотѣлъ на этомъ мѣстѣ поставить свою статую, но что громъ разбилъ ее. Въ VI-омъ вѣкѣ исторія статуи стала уже предметомъ вполнѣ развитой легенды. Евсевій, первый сообщившій о статуѣ, какъ мы видѣли, выражается о ней съ крайнею осторожностью. Оттого это преданіе подвергается спору. Христіане нерѣдко придавали христіанскій смыслъ сюжетамъ, обработаннымъ язычниками: могло случиться, что и въ этомъ случаѣ они разсматривали языческій монументъ, какъ христіанское произведеніе. Въ защиту подлинности этой группы приводятъ то, что исцѣленіе кровоточивой встрѣчается на христіанскихъ саркофагахъ изображеннымъ почти въ томъ же видѣ, въ какомъ описываетъ группу Евсевій.

Отъ этого сомнительнаго памятника переходимъ къ несомнѣнно-

христіанскимъ произведеніямъ. Описывая Византію, Евсевій говоритъ: „на фонтанахъ, устроенныхъ по срединѣ площадей, поставлены изображенія добраго пастыря, знакомыя всѣмъ свѣдущимъ въ божественныхъ писаніяхъ, и Даніила со львами, изъ бронзы, покрытой золотыми листками". Эти изображенія принадлежали къ числу тѣхъ, которыя возникли уже въ самую раннюю эпоху искуства. До насъ дошли два мраморныя изваянія добраго пастыря (до IV вѣка): одно—въ Константинополѣ, другое—въ Аѳинахъ. Можетъ быть, тотъ же предметъ изображенъ на одномъ любопытномъ аѳинскомъ барельефѣ (ранѣе IV вѣка). Главное лицо барельефа—пастухъ въ короткой туникѣ и плащѣ, откинутомъ на спину; черты лица указываютъ на юность; голова окружена нимбомъ; въ лѣвой рукѣ пастухъ держитъ длинный посохъ, правая — согнута. Далѣе, другой, наклонившись къ землѣ, держитъ обѣими руками ягненка. Подлѣ него стоитъ дерево, обвитое змѣемъ. Композиція довольно оживленна, и работа свидѣтельствуетъ о хорошей ранней эпохѣ. Существуютъ ли, однако, указанія на то, что этотъ барельефъ принадлежитъ христіанскому искуству? Присутствіе нимба можно указать и на памятникахъ чисто-языческихъ. Пастушескія сцены одинаково разработывались и христіанами, и язычниками. Съ другой стороны, подробности барельефа заслуживаютъ вниманія: зачѣмъ этотъ змѣй, помѣщенный сюда, конечно, не безъ намѣренія? На христіанскихъ памятникахъ его никогда не изображаютъ угрожающимъ стаду; но въ исторіи Адама и Евы онъ также обвивается около дерева, а на гальскихъ саркофагахъ поднимаетъ голову подъ гнѣздами голубей. Извѣстно также, что на аоинскихъ монетахъ чеканился змѣй, обвивающійся вокругъ маслины: змѣи были аттрибутомъ Аѳины-дѣвы, создавшей маслину. Такимъ образомъ, не отрицая христіанской эпохи происхожденія барельефа, одни усматриваютъ въ немъ добраго пастыря и отрока Исаака, приносимаго жертву во искупленіе первороднаго грѣха, на который намекаетъ змѣй; другіе утверждаютъ, что барельефъ изображаетъ Асклепія, аттрибутомъ котораго былъ змѣй.

Въ Византіи, панданомъ къ доброму пастырю избрали Даніила, потому что между этими изображеніями существуетъ очевидное сходство. На древнихъ памятникахъ Даніилъ изображается часто одинъ, въ молитвенной позѣ, съ двумя львами по сторонамъ, точно такъ же, какъ добрый пастырь съ двумя агнцами. Типъ молящагося, оранта, былъ очень распространенъ на востокѣ: онъ встрѣчается въ мозаикахъ солуньскихъ, почти на каждой страницѣ Менологія Василія Македонянина; Пречистая Дѣва изображается въ этомъ видѣ на кіево-

софійской „Нерушимой стѣнѣ“, и образъ Знаменія изображаетъ Богоматерь въ этомъ видѣ въ наше время.

Существуетъ одинъ памятникъ восточнаго происхожденія, на которомъ соединены всѣ эти сюжеты—свинцовый сосудъ, найденный въ Тунисѣ. Онъ былъ предназначенъ для святой воды и сдѣланъ, судя по греческому языку надписи, на востокѣ, такъ какъ въ этой части Африки греческій языкъ не былъ во всеобщемъ употребленіи. Главныя сцены барельефа на немъ относятся къ первобытному символизму и напоминаютъ еще времена испытаній и гоненій, вслѣдствіе чего памятникъ этотъ слѣдуетъ отнести къ IV вѣку. Подлѣ добраго пастыря изображенъ гладіаторъ, схватившій вѣнокъ, лежащій на жертвенникѣ. Съ другой стороны стоитъ молящійся, одѣтый погречески; его вѣнчаетъ крылатая Побѣда, держащая пальму. Мы, очевидно, присутствуемъ при торжествѣ вѣрующаго, одержавшаго побѣду въ жизненной борьбѣ. По сторонамъ этихъ изображеній находятся связки листьевъ, пальмы, павлины, пьющіе изъ чаши; изъ горы, увѣнчанной крестомъ, текутъ четыре райскія рѣки, и олени утоляютъ изъ нихъ жажду: здѣсь уже сказывается символизмъ позднѣйшаго періода. Въ одномъ углу, нереида ѣдетъ на морскомъ конѣ; дельфинъ и раковина также указываютъ на море. Этотъ мотивъ, повидимому несовсѣмъ умѣстный, заслуживаетъ вниманія. Раннее христіанское искуство допускало изображенія морскихъ чудъ и нѣкоторыхъ божествъ подводнаго міра: эти изображенія были неважны, имѣли чисто-декоративный характеръ и не оскорбляли вѣрованій. Можно даже сказать, что вообще стихійныя божества, отодвинутыя на задній планъ олимпійцами классической эпохи, но, вѣроятно, болѣе древніе, чѣмъ классическія божества, гораздо болѣе держались и въ народѣ, и въ искуствѣ, нежели тѣ. Божества горъ, рѣкъ, городовъ, лѣсовъ сохранились въ христіанской византійской иконографіи даже въ средніе вѣка. Въ народныхъ суевѣріяхъ нѣкоторыя изъ нихъ держатся даже въ наше время (русалки, лѣшіе, вилы, кобольды).

Какъ ни незначительно количество обслѣдованныхъ памятниковъ восточнаго первохристіанскаго искуства, тѣмъ не менѣе возможно сдѣлать нѣсколько общихъ выводовъ объ его характерѣ.

Раннее христіанское искуство несомнѣнно тѣсно примыкаетъ къ античному по формамъ. Вѣрованія были различны, но формы тѣ же самыя. Идеализмъ первыхъ христіанъ требовалъ идеи, содержанія, и не смущался языческимъ стилемъ. Новизна проявлялась только въ выборѣ предметовъ. Были попытки оспорить самостоятельность новаго искуства и въ этомъ отношеніи. Указывали на сходство добраго

пастыря съ Гермесомъ-козлоносцемъ (кріофоросомъ), на символическое значеніе въ язычествѣ нѣкоторыхъ христіанскихъ символовъ (корабль), на прямое заимствованіе исторіи Орфея, Улисса и сиренъ, на соотвѣтствіе Аполлона Христу и Иліи, Геркулеса Петру. Эти аналогіи въ настоящее время уже болѣе не находятъ себѣ защитниковъ. Странно производить распространенный по всему христіанству типъ добраго пастыря отъ довольно рѣдкаго Гермеса-козлоносца, когда образъ пастыря со стадомъ былъ ежедневнымъ жизненнымъ явленіемъ, которое само собою укладывалось въ слова евангелія. Несомнѣнно также, что существовалъ цѣлый запасъ символическихъ образцовъ въ народѣ, которымъ христіанское искуство пользовалось такъ же самостоятельно, какъ и классическое: подобные образы составляютъ вселенское достояніе. Наконецъ и аллегоріи Орфея, Улисса и Феба-Иліи христіанами заимствованы именно какъ аллегоріи, какъ оболочка идеи, чуждой язычеству, слѣдовательно совершенно съ иными цѣлями, чѣмъ тѣ, для которыхъ онѣ являлись въ античномъ искуствѣ. Слѣдуетъ замѣтить, что такихъ предметовъ, общихъ и античному, и раннему христіанскому искуству, чрезвычайно мало. Несравненно важнѣе прослѣдить отношенія между христіанскимъ искуствомъ на западѣ и на востокѣ. Здѣсь общность несомнѣнна. Амасійскій епископъ Астерій (IV в.) разсказываетъ, что въ его время богатые люди, желавшіе казаться благочестивыми, вышивали на своихъ одеждахъ евангельскія событія: „на нихъ изображены Христосъ съ учениками и чудеса, какъ о нихъ повѣствуется: бракъ въ Канѣ и сосудъ съ водой, разслабленный съ постелью на плечахъ, слѣпой, изцѣленный бреніемъ, кровоточивая, прикасающаяся къ краю Христовой одежды, грѣшница у ногъ Іисуса, Лазарь, вызванный изъ гроба къ жизни“. Предметы, перечисленные Астеріемъ, постоянно встрѣчаются на западныхъ памятникахъ. Если на востокѣ ихъ вышивали на тканяхъ, то они, конечно, были и тамъ очень популярны.

Памятники, открытые въ Далмаціи, странѣ, гдѣ западъ соприкасался съ востокомъ, какъ нельзя лучше подтверждаютъ эту цѣлостность и единство христіанскаго искуства. Оранты, жертвоприношеніе Исаака, гибель Фараона въ морѣ и т. п. изображены по той схемѣ, единство которой на востокѣ и западѣ нами уже указано.

Между барельефами, найденными на кладбищѣ Салоны, одинъ заслуживаетъ особеннаго вниманія. На первомъ планѣ стоитъ Христосъ въ видѣ добраго пастыря, но съ бородой, а во всемъ остальномъ сходный съ установленнымъ типомъ. На другой сторонѣ саркофага изображено молящееся семейство—сюжетъ, извѣстный по фрескамъ катакомбъ. Оригинальность саркофага состоитъ въ изваяніяхъ около

Христа: съ одной стороны, двадцать шесть фигуръ мужскихъ и женскихъ разнаго возраста окружаютъ человѣка, держащаго въ рукѣ свитокъ. Съ другой стороны, четырнадцать небольшихъ фигуръ, съ виду юныхъ, одного роста, окружаютъ пожилую женщину, закутанную съ головой въ широкій плащъ, съ нагимъ ребенкомъ на рукахъ. Эти двѣ центральныя фигуры, вѣроятно, означаютъ погребенныхъ въ саркофагѣ. Мужъ принадлежалъ къ духовенству, былъ псаломщикомъ, священникомъ или діакономъ, и исполнялъ обязанности катехизатора оглашенныхъ; артистъ изобразилъ его исполняющимъ свое служеніе: онъ говоритъ, а слушатели сосредоточенно внимаютъ его рѣчамъ, повернувъ къ нему головы. По другую сторону изображена діаконисса, жена его. Начиная съ четвертаго вѣка, въ этотъ чинъ причисляли женъ діаконовъ, священниковъ и епископовъ. На обязанности діакониссы лежало попеченіе о дѣтяхъ и сиротахъ. Изображенная женщина окружена ими, и ея положеніе еще яснѣе обозначено тѣмъ младенцемъ, котораго она держитъ на рукахъ.

Такого изображенія еще не находили на западѣ. Барельефъ, судя по техникѣ, не можетъ считаться древнимъ и, по всему вѣроятію, долженъ быть отнесенъ къ памятникамъ восточнаго искуства. На западѣ учрежденіе діакониссъ рано вышло изъ употребленія; въ V вѣкѣ оно упразднилось тамъ во многихъ мѣстахъ, но на востокѣ держалось гораздо долѣе. Но, не смотря на то, что описанный памятникъ—довольно поздняго происхожденія, по своему духу онъ относится къ первой эпохѣ. Оба олицетворенія христіанскаго духовенства поставлены въ тѣсную связь съ добрымъ пастыремъ. Художникъ желалъ изобразить полную картину христіанскаго милосердія: въ срединѣ добрый пастырь, по сторонамъ—подражатели ему. Такъ свободно и точно выражались на символическомъ языкѣ искуства только въ первый періодъ христіанской пластики.

Въ памятникахъ иллирійскихъ сходятся западное и восточное направленія искуства. Элементы одни и тѣ-же, духъ тотъ же самый; разница чувствуется только въ пользованіи матеріаломъ, въ группировкѣ его. При очевидномъ единствѣ по духу, незамѣтно, однако, той однообразности, монотоніи, которая устанавливается въ искуствѣ повсюду, гдѣ оно цѣликомъ подчиняется духовенству. Художникъ творилъ свободно, и эта самая свобода, расширяя творчество, дала возможность тому широкому развитію, которое выпало на долю искуства въ новой исторіи. Благодаря этой свободѣ, символизмъ придерживался немногихъ, всѣмъ понятныхъ образовъ. Пришлецъ изъ Сиріи и съ береговъ Нила встрѣчалъ въ катакомбахъ Рима тѣ-же мистически-

кроткіе, утѣшительные образы, къ которымъ онъ привыкъ на своей родинѣ. Христіанскій символизмъ не выродился въ іероглифическую систему, понятную только жрецамъ.

Единство духа вело къ одинаковости символовъ, къ одинаковому выбору евангельскихъ событій для пластическаго воспроизведенія и къ одинаковому устраненію другихъ событій изъ этого цикла. Ни на западѣ, ни на востокѣ, въ эту эпоху нельзя встрѣтить изображенія страстей Господнихъ. Искуство съ трепетомъ отступало отъ этого страшнаго разсказа. Оно избѣгало Христа въ его историческомъ видѣ. Богъ Искупитель и Утѣшитель являлся только въ робкомъ намекѣ, аллегорически. Въ мысли художниковъ, онъ представлялся въ той славѣ и непреходящемъ божественномъ свѣтѣ, на изображеніе которыхъ у нихъ не оказывалось средствъ. Кромѣ того, страданія и гнетъ для христіанина встрѣчались на каждомъ шагу. Имъ не нужно было напоминаній о страданіяхъ Спасителя: память о нихъ была жива и осязательна. Гонимой общинѣ нужно было черпать въ себѣ утѣшеніе и надежду, силу и бодрость. Оттого происходитъ этотъ ясный, любящій, кроткій характеръ ранняго христіанскаго искуства. Твердое убѣжденіе въ томъ, что за преходящимъ страданіемъ послѣдуетъ непреходящій вѣнецъ славы и блаженства, что бурное море приведетъ христіанина въ тихую пристань,—основной мотивъ всего древне-христіанскаго искуства. Языческій міръ антихриста долженъ былъ окончиться скоро. По этой причинѣ, древнее искуство избѣгаетъ современныхъ событій. Не заботились даже записывать подвиги мучениковъ. Дѣянія ихъ появились подъ перомъ агіографовъ очень поздно. Даже въ надгробныхъ надписяхъ нельзя встрѣтить полныхъ эпитафій. Такъ далеко шла эта жизнь, полная надежды и упованія, побѣдившихъ время искушеній и испытаній! Что ни происходило бы въ дѣйствительности, мысль ихъ была въ раю, благоухающемъ цвѣтами, съ тѣнистыми деревьями, съ тихими рѣками, гдѣ поютъ райскія птицы и гдѣ стадо избранныхъ овецъ окружаетъ добраго пастыря на вѣчно-зеленыхъ пажитяхъ.

Эти сцены, заимствованныя изъ сельской природы, эта любовь къ природѣ въ ея простыхъ, свѣжихъ и граціозныхъ явленіяхъ, придаютъ всему древнему искуству неотразимо-привлекательный характеръ и одинаково общи какъ востоку, такъ и западу. Ту-же черту можно подмѣтить и въ письменной литературѣ. Одинъ анкирскій мученикъ, Ѳеодотъ, отправляется навѣстить сосѣдняго сельскаго пресвитера. Онъ останавливается недалеко отъ пещеры, изъ которой вытекаетъ Галисъ. Къ нему присоединилось еще нѣсколько вѣрующихъ, и всѣ садятся за

трапезу. „Всѣ возлегли — повѣствуетъ разскащикъ — на травѣ. Среди густой зелени было множество всякихъ благоухающихъ цвѣтовъ, а кругомъ росли плодовыя и дикія деревья. На зарѣ слышно было пѣніе стрекозъ, соловьевъ и другихъ пташекъ; было тамъ все, чѣмъ природа украшаетъ пустынное мѣсто". За этой прелестной картиной слѣдуетъ разсказъ о страшномъ гоненіи. Ѳеодотъ очутился въ этомъ мѣстѣ потому, что ему открыто было, что его тѣло найдетъ тутъ послѣднее упокоеніе. Даже въ древнихъ восточныхъ литургіяхъ скрывается то же влеченіе къ тихой сельской природѣ. Изъ александрійской литургіи перешла въ нашъ чинъ погребенія молитва объ упокоеніи „въ мѣстѣ злачнѣ, въ мѣстѣ прохладнѣ (на водахъ покоя, въ вертоградѣ радости), идѣ же нѣсть болѣзни, печали и воздыханія (стенанія, στεναγμὸς), но жизнь безконечная". Не напоминаетъ ли эта молитва фреску александрійской катакомбы?.

Побѣдой Константина Великаго начинается новая эпоха въ исторіи христіанства. Язычество въ IV-мъ вѣкѣ сдѣлало послѣднее отчаянное усиліе сломить новую религію, и христіанство пережило критическій моментъ. Радостное чувство пережитой опасности отразилось на всемъ. „Свѣтлый и ясный день, невозмущаемый ни однимъ облачкомъ, озарялъ лучами божественнаго свѣта всѣ церкви Христовы, разсѣянныя по лицу земному"—говоритъ объ этомъ времени первый историкъ церкви Евсевій Нивомидійскій. Искуство не имѣло болѣе нужды прятаться и укрываться въ условный языкъ символизма. Изъ катакомбъ, изъ небольшихъ молелень, оно вышло на свѣтъ. Множество церквей было основано императоромъ, его матерью Еленой, христіанами, ставшими во главѣ правленія. Новые храмы воздвигались по образцу базиликъ и христіанскихъ молелень. Длинныя стѣны главнаго нефа, просторныя стѣны и абсида алтарной части требовали трудовъ скульптора и живописца. Условія творчества измѣнились. Простыя, небольшія изображенія, украшавшія катакомбы, сдѣлались уже непригодными для храмовъ. Изображенія должны были осложниться. Предметы живописи подверглись болѣе полной разработкѣ. Съ расширеніемъ пространства, съ увеличеніемъ количества изображеній, техника должна была пріискать новыя средства, чтобы производить впечатлѣніе. Фреска вытѣсняется мозаикой. Торжествующіе образы новой религіи, возносясь надъ церковью, начинаютъ пріобрѣтать пышный, торжественный видъ, облекаются въ золото и пурпуръ. Поэтическіе пейзажи катакомбъ вытѣсняются или небесною лазурью, или сплошнымъ золотомъ, „неприступнымъ свѣтомъ". Въ золотомъ мерцаніи становятся неудобными античные фресковые пріемы. Измѣняется са-

мый рисунокъ. Фигуры, поднятыя на высоту, удлинняются ради перспективнаго сокращенія; линіи выпрямляются для приданія священнымъ изображеніямъ торжественнаго спокойствія. Измѣняется и содержаніе картинъ. Трепетное ожиданіе, такъ трогательно и любовно выразившееся въ символической живописи первыхъ вѣковъ, смѣняется дѣйствительностью; живопись дѣлается историческою. Насколько древніе христіане въ своемъ идеализмѣ избѣгали изображеній Христа въ его тѣлесномъ образѣ, настолько торжествующая церковь старается вспомнить человѣческій видъ Сына Божія. Съ IV вѣка уже начинается иконографія историческаго Христа. Разыскиваются старыя преданія, древнія изображенія. Есть извѣстія, что изображенія Христа были уже у Александра Севера и у гностиковъ первыхъ вѣковъ. Древнѣйшая христіанская мозаика съ погруднымъ изображеніемъ Христа найдена въ катакомбахъ и относится къ IV вѣку; ея типъ съ тѣхъ поръ неизмѣнно удержался въ христіанскомъ искуствѣ. Историческія мозаичныя изображенія пріобрѣтаютъ циклическій характеръ. Рядъ картинъ повѣтствуетъ объ евангельскихъ событіяхъ въ той же послѣдовательности, въ какой описываетъ ихъ новый завѣтъ. „Слово плоть бысть“,— повѣсть отливается въ пластическія формы.

Вѣковѣчныя мозаики этой эпохи дошли до насъ, конечно, въ бо̀льшемъ количествѣ, нежели фрески. Общественныя безурядицы, реставраціи, непрочность зданій, погубили почти всю живопись этой эпохи. На востокѣ едва-ли сохранились фрески древнѣе найденныхъ въ вышеупомянутой александрійской криптѣ. Въ V вѣкѣ, къ прежнихъ фрескамъ присоединились новыя. Къ числу ихъ принадлежитъ Воскресеніе Христово. Въ глубинѣ картины видны сидящіе воины; съ одной стороны — двѣ женщины, съ другой — крылатая фигура съ надписью: „Ангелъ Господень“; вдали — полустертая фигура съ надписью: „Симонъ Петръ“. Кромѣ того, одна фигура изображена попирающею двухъ зміевъ и окружена надписью: „на аспида и василиска наступиши“ и „надежда христіанъ“. Одни полагаютъ, что это изображеніе относится къ Пресвятой Дѣвѣ, другіе видятъ въ немъ Христа. Въ VII вѣкѣ украшеніе крипты снова измѣнилось. Въ различныхъ мѣстахъ изобразили одиночныя фигуры пророковъ и святыхъ: Илію, Даніила, Іоанна, Марка, Косму и Даміана, Сакердона и другихъ.

Новые путешественники открыли множество росписныхъ могилъ въ Малой Азіи (въ Каппадокіи, у Сурпъ-Гарибеда и Ургуба). Нерѣдко попадается изображеніе страшнаго суда. Эти памятники до сихъ поръ не изслѣдованы; нѣкоторые изъ нихъ изданы Тексье (Texer, Architecture byzantine), но, кажется, весьма неисправно. Малое число дошед-

шихъ до насъ фресокъ дополняется многочисленными извѣстіями церковныхъ писателей и миньятюрами рукописей. Изъ литературы мы узнаемъ, что храмы, независимо отъ библейскаго цикла, украшались картинами изъ жизнеописаній святыхъ; не избѣгали также изображеній и современныхъ церковныхъ событій. Но тогдашнія миньятюры даютъ еще болѣе точное представленіе о стилѣ и качествѣ тогдашней живописи. Наибольшій интересъ представляютъ ватиканскія рукописи Бытія (VI в.) и Іисуса Навина (VII в.). Миньятюры ихъ свидѣтельствуютъ о болѣе древнихъ оригиналахъ и композиціяхъ; драпировкой, изображеніемъ нагаго тѣла и миоологическими деталями онѣ напоминаютъ фрески Геркулана и Помпеи. Къ VI же вѣку можетъ быть отнесенъ оригиналъ миньятюры христіанской топографіи Космы. Въ этомъ манускриптѣ уже смѣшиваются традиціи античнаго искуства съ нарождающимся византизмомъ. Любопытно замѣтить при этомъ, что миньятюры позднѣйшаго сочиненія, весьма похожія на мозаики того времени, отличаются болѣе тщательнымъ исполненіемъ. Сирійское евангеліе VI в. (598), писанное въ сирійскомъ монастырѣ, указываетъ на глубокій упадокъ техники, но вмѣстѣ съ тѣмъ оно даетъ намъ наиболѣе полный кругъ новозавѣтныхъ событій, дошедшій до насъ изъ той эпохи, и представляется чрезвычайно важнымъ источникомъ христіанской иконографіи. Нѣсколько такихъ миньятюръ напечатано въ „Христіанскихъ древностяхъ“ Прохорова.

Несравненно важнѣе уцѣлѣвшія мозаики той эпохи. Едва-ли будетъ преувеличеніемъ, если скажемъ, что мозаика получила самостоятельность и высшее развитіе именно въ христіанскомъ мірѣ. Античныя мозаики по большей части служили для украшенія половъ, и число стѣнныхъ мозаикъ было очень незначительно. Съ Константина, украшеніе храмовъ мусіей дѣлается повсемѣстнымъ. Равноапостольная Елена украсила виолеемскую пещеру мозаичнымъ изображеніемъ Рождества и Поклоненія волхвовъ. Иногда мозаика на полу какъ-бы отражала стѣнныя фрески. Свѣдѣнія объ этихъ и многихъ другихъ мозаикахъ дошли до насъ въ твореніяхъ св. отцевъ, остатковъ же мозаичныхъ произведеній въ Азіи и Элладѣ сохранилось весьма немного. Другое дѣло—въ Европѣ. Равенна, вся проникнутая византизмомъ, Ѳессалоники и Константинополь обладаютъ превосходнѣйшими образцами мозаическаго искуства этой эпохи.

Равенну справедливо называютъ итало-византійскимъ музеемъ. Въ Италіи, наводненной варварами, она была послѣднимъ оплотомъ имперіи и затѣмъ долгое время столицей греческаго экзархата. Дворъ, а потомъ экзархъ, стояли въ тѣснѣйшей связи съ Константинополемъ.

Церкви украшались по визайтійскимъ образцамъ византійскими артистами. Два памятника относятся къ V вѣку: крещатикъ, выстроенный въ 451 году, и храмъ Несторія и Кельсія, устроенный около того же времени Галлою Плацидіей. Оба сооруженія сохранились замѣчательно хорошо. Въ первомъ, главная картина — Крещеніе, въ которомъ Іоаннъ Предтеча и Христосъ изображены уже въ установленномъ типѣ, а Іорданъ изображенъ въ видѣ рѣчнаго бога въ вѣнкѣ и съ тростниками въ рукѣ. По сторонамъ этой картины—двѣнадцать апостоловъ. Церковь Галлы Плацидіи открывается превосходнымъ изображеніемъ добраго пастыря среди овецъ. Внутренность храма украшена символическими фигурами, орнаментами и разводами въ древне-христіанскомъ стилѣ, по голубому полю, съ золотыми и зелеными узорами. Въ куполѣ, на голубомъ полѣ, усѣянномъ звѣздами, изображенъ большой золотой крестъ. Къ тому же времени относятся и мозаики въ куполѣ храма св. Георгія въ Солунѣ. Мозаики были расположены въ два яруса. Нижній рядъ осыпался; въ верхнемъ уцѣлѣло 13 изображеній: Косма и Даміанъ, шесть воиновъ, епископъ, два пресвитера и музыкантъ, флейтщикъ Филимонъ. Воины въ хламидѣ съ clavus и въ туникѣ, но безъ брони, прочіе — въ фелоняхъ. Всѣ имѣютъ молитвенную позу и помѣщены въ аркахъ, богато украшенныхъ завѣсами, цвѣтами, птицами. Исполненіе мозаикъ отличается тщательностью и тонкостью.

Всѣмъ извѣстны знаменитыя мозаики св. Софіи въ Константинополѣ, ожидающія христіанскаго царя, чтобы сбросить съ себя известковую кору, покрывающую ихъ. Тогда только будетъ возможно точное хронологическое опредѣленіе изображеній. Въ настоящее время украшеніе храма должно быть признано разновременнымъ, и въ немъ очень трудно отдѣлить древнее отъ позднѣйшаго на основаніи неточныхъ снимковъ, сдѣланныхъ Зальценбергомъ. Немного позже юстиніановской Софіи были украшены мозаиками солунскіе храмы: св. Софіи и Эски-Джума, и синайская капелла св. Екатерины. Отъ нихъ сохранились крупные остатки, но въ обветшаломъ видѣ. Можно различить содержаніе и отдѣльныя изображенія; видно, что нимбами украшались только изображенія Спасителя и Божіей Матери: апостолы, помѣщенные на золотомъ фонѣ, отдѣлены другъ отъ друга пальмами, но отдѣльныя характеристики апостоловъ уже утрачены. Въ большей цѣлости сохранились мозаики опять въ той же Помпеѣ итало-византійскаго міра, Равеннѣ, а именно въ церкви Виталія (524—547) и Апполинарія Новаго, того же времени. Мозаики въ Санъ-Витале представляются лучшимъ образцомъ византійскаго искуства. Двѣ огромныя мозаики изображаютъ торжественныя придворныя процессіи. Съ одной стороны —

Юстиніанъ, въ нимбѣ (символъ могущества) и въ тяжелой тіарѣ, приноситъ даръ; онъ окруженъ духовенствомъ, царедворцами и стражей. Съ другой стороны — столь же пышно одѣтая Ѳеодора въ сонмѣ придворныхъ дамъ. Изображеніе царственной четы и епископа Максиміана, очевидно, портретныя. Обѣ мозаики производятъ глубокое впечатлѣніе своимъ торжественнымъ реализмомъ. Предъ зрителемъ во-очію воскресаетъ картина пышной дворцовой византійской жизни съ ея великолѣпіемъ и сложнымъ этикетомъ. Въ глубинѣ абсиды помѣщенъ Христосъ, въ видѣ юноши. Ликъ его прекрасенъ и чрезвычайно выразителенъ. Христосъ возсѣдаетъ на земномъ шарѣ, правой рукой даетъ вѣнецъ Виталію, а въ лѣвой держитъ свитокъ. По сторонамъ его, неподвижно, какъ византійскіе церемоніймейстеры, стоятъ величавые ангелы, типъ которыхъ созданъ византійскимъ искуствомъ. Дальнѣйшія украшенія абсиды состоятъ въ медальонахъ Христа, апостоловъ, Гервасія и Протасія. Въ центрѣ свода—агнецъ на четырехъ ангелахъ, поддерживающихъ его руками; по стѣнамъ — жертвоприношеніе Авеля, Мельхиседекъ, Авраамъ, принимающій трехъ ангеловъ, жертвоприношеніе Исаака, Моисей со стадами у купины и на Синаѣ. Эти картины отличаются свободою композиціи и исполненія, указывающею на болѣе раннюю эпоху.

Такимъ же высокимъ изяществомъ запечатлѣны уцѣлѣвшія композиціи въ Апполинаріи Новомъ. На пышномъ византійскомъ тронѣ возсѣдаетъ Царица Небесная съ Младенцемъ-Христомъ. Съ каждой стороны стоятъ два ангела, и къ нимъ приближаются волхвы во главѣ 22 святыхъ женъ. Послѣднія — въ бѣлыхъ одеждахъ, въ митрахъ, съ правильными прекрасными чертами лица, съ граціозно-склоненными головами. Изображенія такъ хорошо задуманы, что напоминаютъ превосходнѣйшія произведенія древности. Нѣтъ только свободы и непринужденности классической эпохи, не знавшей чинности и церемонности византійскаго періода. Въ такомъ же порядкѣ приближаются къ Христу, сидящему среди ангеловъ, на тронѣ, 26 святыхъ мужей, отдѣленныхъ другъ отъ друга пальмами: эти деревья указываютъ, что сцена происходитъ въ царствѣ небесномъ. Надъ этими главными композиціями изображены отдѣльныя фигуры пророковъ и евангельскія событія. Картины нерѣдко напоминаютъ фресковую живопись катакомбъ. Артистъ, какъ и прежде, не рѣшается изображать распятіе. Въ слѣдующую эпоху эта нерѣшительность исчезаетъ.

Кромѣ описанныхъ памятниковъ, въ Равеннѣ находится еще значительное количество столь-же важныхъ произведеній греческаго искуства. Надо сожалѣть, что эти памятники не изданы съ тою тщатель-

ностью и полнотою, какъ Монреальскій соборъ, Римскія мозаики и венеціанскій св. Маркъ. Равенна сохранила въ себѣ цѣлую эпоху исторіи искуства и притомъ въ превосходныхъ образцахъ.

Въ памятникахъ этого періода прежде всего поражаетъ единообразіе. Одни и тѣ же сюжеты повторяются почти безъ измѣненія, и личность артиста проявляется развѣ только въ расположеніи деталей картинъ или въ степени мастерства исполненія. Въ центрѣ картинъ всегда изображается Христосъ; вокругъ него группируются ангелы, апостолы, святые. Разновременныя лица соединяются въ одной картинѣ, и это указываетъ, что дѣйствіе происходитъ не на землѣ. Оттого всѣ лики отмѣчены торжественнымъ спокойствіемъ: борьба окончена, день славы наступилъ, и избранники вступили въ область свѣта невечерняго, о чемъ свидѣтельствуетъ также золотой или ровный голубой фонъ и райскія пальмы.

Общій видъ этихъ произведеній внушителенъ. Живописцы, при видѣ ихъ, испытывали глубокое впечатлѣніе. Пуссенъ удивлялся красотѣ (римской) мозаики св. Пуденціаны; Ипполитъ Фландренъ былъ глубоко проникнутъ духомъ этихъ древнихъ картинъ. Въ самыхъ грубыхъ и несовершенныхъ картинахъ этой эпохи чувствуется изумительное величіе общаго замысла. Причина тому заключается столько же въ композиціи, сколько и въ техникѣ. Древніе мозаичисты употребляли немногіе, цѣльные и яркіе цвѣта. Переходныхъ оттѣнковъ не было. Фигуры, нерѣдко обведенныя сильной черной линіей, ярко выдѣляются на голубомъ или золотомъ фонѣ. Разстояніе, на которомъ помѣщались картины отъ зрителя, смягчало рѣзкость переходовъ, не вредя ихъ отчетливости. Новая мозаика стала на ложный путь, соперничая съ живописью, обращаясь въ способъ воспроизведенія писанныхъ картинъ. Въ византійскую эпоху мозаика была самостоятельна, и скорѣе живопись подражала ей.

Такимъ образомъ между древне-христіанскимъ искуствомъ и художественнымъ творчествомъ послѣ IV вѣка существуетъ глубокое различіе. Символизмъ во вторую эпоху быстро исчезаетъ. Седьмой вселенскій соборъ (692) объявляетъ символическія изображенія ненужными: „На многихъ святыхъ иконахъ, говоритъ одно изъ его постановленій, Предтеча изображается указывающимъ на агнца: агнецъ избранъ символомъ благодати и означаетъ, по писанію, истиннаго агнца, Христа Бога нашего. Мы почитаемъ эти древнія изображенія, эти вымыслы, завѣщанные церкви какъ образы и подобія дѣйствительности, но отдаемъ преимущество настоящей дѣйствительности, которая въ полнотѣ преподается намъ Писаніемъ. Для того, чтобы

это совершенство было выражено на иконахъ наглядно для всѣхъ, мы повелѣваемъ изображать на иконахъ, вмѣсто ветхаго агнца, того агнца, который взялъ грѣхи міра, Христа въ его человѣческомъ образѣ". Замѣчательно, что послѣ этого канона, агнецъ именно и не исчезъ изъ иконографіи; но вліяніе этого правила на всѣ остальные символы тѣмъ не менѣе было очень значительно. Соборное правило составляетъ ясно высказанную мысль, которая уже гораздо ранѣе легла въ основу развитія христіанскаго искуства съ IV вѣка.

Сколько популярно и всеобще было изображеніе добраго пастыря въ первую эпоху, столько же обычно во вторую дѣлается изображеніе распятія. Отъ первыхъ трехъ вѣковъ не дошло до насъ ни одного распятія, даже изображенія креста рѣдки. Выше мы указывали на психологическія причины этого обстоятельства.

Перемѣна содержанія вызвала новый стиль, на образованіе кототораго имѣли вліяніе и Греція и востокъ. Когда восточные художники слагали новый стиль (IV и V в.), они уже были сами проникнуты античными традиціями. Античныя вѣянія сказались въ миѳологическихъ олицетвореніяхъ, но еще сильнѣе въ простотѣ и величественности композицій, присущей искуству Эллады. На ряду съ античнымъ искуствомъ стоитъ другой важный факторъ—востокъ. Черезъ Персію происходили живыя и постоянныя сношенія съ средней и дальней Азіей. Пышныя произведенія востока находили въ Византіи обширный сбытъ и очень сильно вліяли на архитектуру и орнаментъ. Взаимодѣйствіе имперіи и Персіи было таково, что въ описаніяхъ персидскихъ храмовъ трудно не замѣтить слѣдовъ византійскаго искуства; нѣкоторые памятники можно одинаково признать и за персидскіе, и за христіанскіе.

Смѣшеніемъ такихъ разнородныхъ вліяній, однако, не исчерпывается сущность новаго искуства. Пользуясь этими элементами, византійское искуство въ VI вѣкѣ проявило тѣмъ не менѣе вполнѣ самостоятельное творчество. Художники выдѣлили изъ христіанства нѣкоторыя стороны и развили ихъ въ особенности: пышность торжествующей религіи, величіе и всемогущество Божіе, предстательство святыхъ. Всѣ остальныя идеи группируются около этихъ главныхъ. Въ силу противоположенія, дѣлается повсемѣстнымъ изображеніе распятія. Въ томъ и другомъ случаѣ, артисты стремятся къ историческому реализму. При этомъ, подъ вліяніемъ религіи, какъ всегда, устанавливается типичность изображаемыхъ лицъ и событій, отъ которой художники не отступаютъ. При Юстиніанѣ византійское искуство сложилось въ свою окончательную форму. Лицевой подлинникъ, найденный на Аѳонѣ, вѣроятно, возникъ въ эту раннюю эпоху. Произволъ худож-

ника дѣлается неумѣстнымъ въ изображеніи, имѣющемъ для народа священное значеніе. Всякое нововведеніе въ образѣ на православномъ востокѣ и донынѣ составляетъ почти ересь. Иконоборство только укрѣпило отношеніе къ искуству. Народная набожность еще крѣпче прильнула къ установленнымъ священнымъ типамъ. Гоненіе окружило иконы ореоломъ святости. Появились чудотворныя иконы съ цѣлымъ вѣнцомъ сказаній. Еще ранѣе иконоборства, въ 507 году, вспыхнуло народное возстаніе, когда императоръ Анастасій приказалъ какому-то манихею-монаху изобразить иконы, несогласныя съ православнымъ преданіемъ. Устойчивость типовъ обусловливалась и тѣмъ, что художники принадлежали къ духовенству. Одною изъ причинъ иконоборческаго движенія былъ протестъ противъ чрезмѣрно-усилившагося монашества, изъ рядовъ котораго вышли и самые сильные поборники иконъ. Такое постоянство, впрочемъ, вполнѣ согласуется съ сущностью храма. Молящійся, слушая одну и ту-же священную книгу, одни и тѣ-же обычные древніе гимны и молитвы, хочетъ видѣть по стѣнамъ одни и тѣ-же типы. Цѣльность впечатлѣнія требовала такого прочнаго единообразія.

Но, можетъ быть, эта неподвижность византійскаго искуства обезпечила возможность появленія новаго европейскаго искуства. Среди мрака первой половины среднихъ вѣковъ, среди гибели и забвенія античныхъ традицій, одна Византія хранила въ себѣ любовь къ прекрасному, традицію античнаго искуства. Изъ нея струился свѣтъ изящнаго въ дебри тогдашней Европы. Византія давала тонъ и направленіе всѣмъ художественнымъ трудамъ того времени. Подъ вліяніемъ Византіи совершилась попытка возрожденія при Карлѣ Великомъ. Лѣтописи говорятъ о греческихъ монахахъ въ западныхъ монастыряхъ; въ Кентербери въ VI в., въ знаменитомъ Сенъ-Галленскомъ монастырѣ, упоминаются греческіе братья (fratres hellenici). Конечно, въ Италіи ихъ было больше, чѣмъ въ остальной Европѣ. При церковныхъ волненіяхъ, масса греческаго духовенства спасалась подъ защиту Римскаго епископа. Во многихъ мѣстахъ Сициліи и Италіи греческій языкъ былъ языкомъ церкви еще въ IX вѣкѣ. Наконецъ, наглядно свидѣтельствуютъ о преобладаніи Византіи всѣ памятники средневѣковаго искуства Италіи. Самостоятельность итальянскаго искуства до Чимабуэ и Джотто является положеніемъ, построеннымъ на очень сомнительныхъ основаніяхъ.

Въ промежуткѣ между эпохой античнаго искуства и эпохой возрожденія—стоитъ самостоятельное византійское искуство. Древняя Эллада, воспользовавшись уроками Ассиріи и Египта, создала на европейской почвѣ высшій моментъ пластическаго творчества. Вновь во-

стокъ соединился съ западомъ въ искуствѣ Византіи, и это искуство послужило точкой отправленія для новой живописи, скульптуры и архитектуры. Какъ въ Греціи, такъ и въ Византіи, немногочисленные образы, данные религіознымъ созерцаніемъ, сосредоточили на себѣ творческую дѣятельность артистовъ. Немногіе типы постоянно совершенствовались въ подробностяхъ, пока не дошли до необходимаго совершенства. Среди разнообразія природы, религія даетъ искуству путеводную нить къ идеалу. Художественная традиція и въ содержаніи, и въ исполненіи, стоитъ въ тѣсной зависимости отъ религіозной идеи. Всякая новая религія, если она соотвѣтствуетъ духовнымъ потребностямъ человѣка, неизбѣжно вызываетъ народное искуство и создаетъ художественную традицію.

Всякое новое искуство всегда начинается съ переработки предшествующаго. Въ дѣятельности величайшихъ творческихъ геніевъ традиціонный элементъ всегда занимаетъ, если не первоклассную, то самую значительную роль, составляетъ тотъ фонъ, на которомъ развивается новое. Унаслѣдованность композицій Джотто, при сравненіи ихъ съ византійскими памятниками ближайшихъ вѣковъ, напр. съ мозаиками Монреаля и Венеціи, бросается въ глаза, а между тѣмъ Джотто былъ самымъ смѣлымъ новаторомъ, быть можетъ, въ цѣлой эпохѣ возрожденія. То-же самое можно сказать и о Рафаелѣ: его композиціи наполнены фигурами и положеніями, созданными до него цѣлымъ рядомъ художниковъ; этимъ заимствованнымъ образамъ Рафаель придалъ высочайшее совершенство и обратилъ ихъ въ мѣроположныя художественныя нормы, которыми живетъ искуство. Люди, разрывавшія связь съ традиціей, какъ Микель-Анджело и Корреджо, титанически пробиваютъ новый путь; но горе тому, кто вступаетъ на ихъ путь и пойдетъ за ними: эти художники одиноки, и послѣдователемъ ихъ можетъ быть лишь тотъ, кто, какъ они, прокладываетъ свой собственный путь; они даютъ примѣръ, а не создаютъ школы. Въ XVII вѣкѣ, Микель-Анджело и Корреджо были предметами общаго поклоненія; въ XVIII в. — Корреджо ставили выше Рафаеля—и никогда порча художественнаго вкуса не была глубже. Возрожденіе живописи въ нашемъ столѣтіи началось съ возвращенія къ забытой традиціи, къ той великой подготовительной эпохѣ итальянскаго искуства, которое геній Рафаеля возвелъ на степень общеевропейскаго и общечеловѣческаго.

Въ общей жизни человѣчества—скажемъ болѣе—въ міровой жизни, мы видимъ непрерывное измѣненіе и переходъ однѣхъ формъ въ другія, иногда въ прогрессивномъ, иногда въ регрессивномъ направленіи; иногда эти перемѣны совершаются наглядно, ярко, иногда исподоволь,

почти незамѣтно. Въ исторіи мы встрѣчаемся съ эпохами реформъ, въ которыя, повидимому, всему старому приходитъ конецъ; но на дѣлѣ всегда самая крупная реформа вноситъ несравненно меньше новизны, чѣмъ можно было бы отъ нея ожидать: въ самомъ рѣшительномъ нововведеніи чувствуется и усматривается, когда порывъ проходитъ, огромный процентъ старины. Не только сущность остается недоступною человѣческому личному воздѣйствію, но и формы, изъ за которыхъ всегда и кипитъ борьба, остаются отмѣченными именно той рутиной,— если позволено будетъ такъ выразиться,—противъ которой шла борьба. Законъ неумолимой послѣдовательности и медленнаго постепеннаго измѣненія владычествуетъ надъ стремленіемъ человѣка къ тому идеалу, способность прозрѣвать и созерцать который составляетъ первое и драгоцѣннѣйшее свойство человѣка; но полнота осуществленія идеала въ данное время превышаетъ его силы. Въ борьбѣ сознаннаго идеала съ тѣмъ извѣчнымъ „ничто“, съ той косной матеріей, которую идеалъ стремится проникнуть, одухотворить и пластически оформить, заключается трагедія человѣческаго духа въ исторіи.

ЖЕНЩИНЫ-ХУДОЖНИЦЫ.

Статья А. И. Сомова.

I.

Вопросъ о женщинѣ, какъ о членѣ общества, объ ея способностяхъ, призваніи и правахъ, принадлежитъ къ числу самыхъ животрепещущихъ вопросовъ настоящаго времени. Начавшееся въ чужихъ краяхъ, преимущественно въ Америкѣ и Англіи, стремленіе прекрасной половины рода человѣческаго сравняться съ другою половиною въ интеллектуальномъ развитіи и завоевать себѣ видное мѣсто на тѣхъ поприщахъ, на которыхъ до сихъ поръ единственнымъ, или, по крайней мѣрѣ, главнымъ борцомъ являлся мужчина, отразилось также въ нашемъ отечествѣ и, съ каждымъ годомъ, выражается все болѣе и болѣе яркимъ образомъ. Молодое поколѣніе русскихъ женщинъ перестало довольствоваться тѣмъ скромнымъ воспитаніемъ, какое наши отцы и дѣды давали дочерямъ своимъ, приготовляя ихъ лишь для пользы и украшенія домашняго очага: оно страстно рвется къ другому, болѣе обширному образованію, могущему поставить дѣвушку, въ общественномъ значеніи, на одинъ уровень съ ея братьями и будущимъ мужемъ и вывести ея дѣятельность изъ тѣснаго круга семьи на широкую обще-

ственную арену. Вмѣсто того, чтобы проводить, какъ было въ старину, свою юность и зрѣлые годы за иглою и пяльцами, за безцѣльнымъ чтеніемъ романовъ, за поверхностнымъ упражненіемъ искуствами, разнообразя всѣмъ этимъ прозаическія, семейныя и хозяйственныя, занятія, современная русская женщина жаждетъ серьозныхъ познаній и труда, ищетъ себѣ доступа къ изученію высшихъ частей науки и всякаго рода спеціальностей, въ надеждѣ, что эти познанія, трудъ и изученіе не только освободятъ ее отъ тяготѣвшей надъ нею зависимости отъ мужчины, но и дадутъ ей возможность стать такими же, какъ онъ, поддержкою семьи и дѣйствующею силою въ общественномъ и государственномъ организмахъ.

Нѣтъ ничего удивительнаго, что подобное всеобщее стремленіе нашихъ женщинъ къ прогрессу, какъ и всякое быстро возникающее движеніе, не обходится безъ неправильныхъ и рѣзкихъ явленій, которыя порою приводятъ самихъ участницъ движенія къ горькому разочарованію, а скептикамъ и людямъ отсталымъ отъ вѣка подаютъ поводъ недовѣрчиво или насмѣшливо относиться къ такъ называемому „женскому вопросу". Тѣмъ не менѣе, этотъ вопросъ не утрачиваетъ своего великаго значенія, не перестаетъ быть, по самому своему существованію, важнымъ шагомъ впередъ на пути успѣховъ человѣчества. Пройдетъ болѣе или менѣе продолжительное время — вопросъ потеряетъ свой нынѣшній характеръ спѣшности и страстности, выступятъ новыя его поборницы, лучше подготовленныя къ дѣлу, чѣмъ нынѣшнія, сгладятся всѣ его аномаліи, и рѣшенье его выразится въ отрадныхъ, ничѣмъ не затемняемыхъ фактахъ. Для достиженія этого, въ особенности необходимо, чтобы женщина, обративъ вниманіе на свойства своей матеріальной и духовной природы, вполнѣ разъяснила себѣ то, въ какихъ областяхъ и въ какомъ объемѣ дѣйствительно открыто передъ нею поле труда, и въ какихъ отношеніяхъ и предметахъ она всегда будетъ, по необходимости, уступать первенство мужчинѣ. Способствовать такому разъясненію — задача ученыхъ и мыслителей, при разрѣшеніи которой они должны основываться не только на физіологическихъ и психологическихъ истинахъ, но и на изслѣдованіи данныхъ, представляемыхъ исторіею.

Взяться за такую сложную и трудную задачу, чувствуемъ, было бы намъ не подъ силу. Если мы повели рѣчь вообще о женскомъ вопросѣ, то исключительно съ цѣлью остановиться лишь на одной его сторонѣ, прямо входящей въ область искуства, а слѣдовательно и въ программу нашего изданія.

Рисованіе уже съ давнихъ поръ сдѣлалось предметомъ преподава-

нія въ нашихъ женскихъ учебныхъ заведеніяхъ, а также составляло необходимую принадлежность домашняго образованія, даваемаго дѣвушкамъ высшаго и средняго класса. Но по недостатку системы въ пріемахъ обученія ему, по неимѣнію хорошо приготовленныхъ преподавателей, а еще болѣе по второстепенности значенія, которое придавали ему родители и воспитатели, оно не прививалось прочнымъ образомъ, давало лишь весьма скудные результаты. Много-много, если особа, обучавшаяся рисованью, достигала того, чтобы вѣрно скопировать съ печатнаго оригинала пейзажикъ или головку, или, въ наиболѣе счастливомъ случаѣ, исполнить акварелью, опять-таки по взятому образцу, несложную сцену, цвѣтокъ или бабочку. Съ выходомъ дѣвушки изъ училища и со вступленіемъ ея въ свѣтъ, она, по большей части, отбрасывала рисованіе въ сторону, и только самыя преданныя искуству, или самыя даровитыя личности продолжали браться за карандашъ и кисть, хотя, увы! только до выхода своего замужъ. Тогда дни начинали уходить за днями въ заботахъ о мужѣ, дѣтяхъ и хозяйствѣ, въ пріемахъ гостей, въ дѣланіи визитовъ и во множествѣ разныхъ мелочей, связанныхъ съ положеніемъ замужней женщины. Гдѣ же тутъ находить время для занятій искуствомъ, какъ не отбросить ихъ совершенно? Съ не меньшей легкостью эти занятія были оставляемы и тѣми, которымъ не улыбалось семейное счастье, которыя принуждены были оставаться одинокими до конца дней своихъ. Рѣдко, очень рѣдко, случалось, что женщина, пріобрѣтшая нѣкоторыя познанія въ искуствѣ, не разставалась съ нимъ до преклоннаго возраста. Но и у нея оно не составляло цѣли жизни, не обращалось въ постоянную профессію, а было только любительскимъ упражненіемъ, способнымъ заполнить собою часы досуга и доставить развлеченіе ей самой и другимъ.

Подъ вліяніемъ новаго вѣянія, оживившаго застой русской жизни въ минувшее царствованіе и поднявшаго, между другими вопросами, и женскій вопросъ, описанное положеніе вещей кореннымъ образомъ измѣнилось. Съ удивленіемъ и радостью мы видимъ теперь, какъ дѣвушки и молодыя женщины густою толпою вступаютъ на путь искуства съ твердой рѣшимостью никогда не покидать его и достигать на немъ возможно-далекихъ предѣловъ. Наперерывъ одна передъ другою, безъ различія званій и состояній, посѣщаютъ онѣ классы спеціальныхъ школъ, гдѣ своею численностью почти равняются съ учениками мужскихъ отдѣленій. Этого мало: онѣ не останавливаются передъ трудностью и строгостью академическаго образованія и —дѣло неслыханное въ прежнее время—смѣло идутъ въ натурный классъ Академіи,

чтобы бокъ о бокъ съ ея питомцами рисовать и писать нагую человѣческую фигуру. По оставленіи школы или Академіи, большинство ихъ не покидаетъ искуства и, жертвуя для него свѣтскими удовольствіями, старается уйдти въ немъ далѣе, приложить пріобрѣтенныя въ немъ познанія то къ разнымъ отраслямъ художественно-техническихъ производствъ, то къ педагогической дѣятельности. Онѣ даютъ себѣ слово быть до конца вѣрными искуству, имѣть въ немъ цѣль и средства жизни.

Начало серьезнаго стремленія женщинъ къ художественной дѣятельности относится къ такой недавней порѣ, что въ настоящую минуту еще не успѣли созрѣть плоды его. Ихъ даже нельзя предвидѣть: о нихъ можно только строить смутныя предположенія. Къ чему приведетъ это стремленіе? Какая доля участія будетъ принадлежать женщинѣ въ успѣхахъ нашего искуства? Будутъ ли когда-нибудь замѣчательныя художницы въ нашей школѣ, какъ были замѣчательные художники? Вотъ вопросы, остающіеся пока открытыми.

Чтобы отвѣтить на эти вопросы, лучшее средство—обратиться къ исторіи и прослѣдить въ различныхъ ея періодахъ и въ разныхъ странахъ, какъ часто являлись женщины-художницы, какую роль играли онѣ въ современномъ имъ искуствѣ, въ какихъ его отрасляхъ наиболѣе обнаруживался ихъ талантъ, какую наконецъ судьбу создавало оно для нихъ. Такимъ образомъ получатся указанія, которыя, въ связи съ соображеніями относительно женской натуры и характера, могутъ послужить фундаментомъ для постройки заключеній о будущемъ значеніи женщины, какъ въ нашемъ, такъ и во всякомъ другомъ искуствѣ.

Подобную выборку историческихъ фактовъ до нѣкоторой степени исполнилъ Э. Гуль въ небольшомъ сочиненіи, изданномъ въ 1858 году въ Берлинѣ, подъ заглавіемъ: *Die Frauen in der Kunstgeschichte*. Пользуясь этою книгою и нѣкоторыми другими пособіями, перечислимъ наиболѣе значительныхъ художницъ всѣхъ временъ и народовъ. При этомъ прежде всего обратимся къ античному міру.

II.

Не подлежитъ сомнѣнію, что женщины еще въ глубокой древности занимались искуствомъ, не смотря на подчиненное положеніе ихъ въ обществѣ, на замкнутую жизнь и систематическое невѣжество, которое вообще было ихъ удѣломъ. Самое происхожденіе начертательныхъ искуствъ древне-греческая легенда приписываетъ женщинѣ. По

разсказу Плинія, коринѳянка *Кора*, дочь Дибутада, движимая желаніемъ сохранить себѣ на память черты возлюбленнаго, съ которымъ предстояла ей разлука, обрисовала на стѣнѣ контуръ его лица по тѣни, брошенной солнцемъ. Отецъ дѣвушки вылѣпилъ потомъ этотъ силуетъ рельефно изъ глины, и такимъ образомъ одновременно явились на свѣтъ и портретная живопись, и портретная скульптура. Конечно, это сказаніе — не болѣе какъ басня, но оно въ высшей степени изящно и не имѣетъ въ себѣ ничего неправдоподобнаго: со времени Коры и до нашихъ дней, во всѣ вѣка, любовь часто бывала превосходной наставницей и вдохновительницей въ дѣлѣ искуства.

Кромѣ Коры, Плиній упоминаетъ о *Тимаретѣ*, дочери живописца Микона, картина которой, изображавшая Діану, хранилась еще при этомъ писателѣ въ Эфесскомъ храмѣ названной богини. Въ эпоху Александра Великаго, Греція произвела нѣсколькихъ художницъ. Изъ нихъ наибольшею извѣстностію пользовались *Кирена, Аристазитея* и *Калипсо*. Вторая, дочь Неарха, также живописца, написала, между прочимъ, изображеніе Эскулапа; третья же славилась бытовыми картинами. Ей приписываютъ, хотя и неизвѣстно на какомъ основаніи, небольшую картину, найденную въ Помпеѣ, или, по крайней мѣрѣ, оригиналъ, съ котораго эта картина была написана. Вещь эта, находящаяся теперь въ неаполитанскомъ музеѣ, изображаетъ мать, наблюдающую за туалетомъ своихъ дочерей. По свидѣтельству Плинія, Аристазитея написала также портретъ Анасѳена, знаменитаго танцовщика своего времени, и нѣкоего Ѳеодора, и эти портреты возбуждали всеобщее удивленіе. Наконецъ, между именами художниковъ Эллады, встрѣчаются еще имена *Анаксандры*, ученицы своего отца, живописца Неалка, жившей за 260 лѣтъ до Р. Х.; *Алкисѳены*, писавшей схожіе портреты, и *Ирены*, дочери живописца и комедіанта Кратина, кисти которой принадлежала женская фигура, находившаяся въ Элевзисѣ.

Въ древнемъ Римѣ мы находимъ только двухъ художницъ: *Елену*, дочь Тимона, работавшую въ Египтѣ 69 лѣтъ до начала нашей эры, и *Лалу*, или *Лайю*, родомъ изъ Кизика, славившуюся въ Римѣ при Цезарѣ. Обѣ онѣ были гречанки и имѣли своею спеціальностью живопись; собственно же между римлянками не явилось, повидимому, ни одной артистки. Такое полное отсутствіе художницъ въ римскомъ обществѣ было вполнѣ естественно, не смотря на то, что свобода, какою пользовались женщины въ этомъ обществѣ, предоставляла имъ возможность, если бы онѣ того хотѣли, упражняться въ скульптурѣ и живописи. Воинственный народъ не имѣлъ художественныхъ наклонностей: во времена республики онъ презиралъ искуство, какъ вредное,

ЕВРЕЙСКАЯ ФУРА ВЪ ДОРОГѢ,

гравюра Е. Краснушкиной.

ПЕЧАТАНО ВЪ ЭКСПЕДИЦІИ ЗАГОТОВЛЕНІЯ ГОСУД. БУМАГЪ

ПРИЛОЖ. КЪ „ВѢСТНИКУ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ“

разслабляющее излишество, и только тогда, когда прежніе суровые нравы стали смѣняться развратомъ и роскошью, принялъ его къ себѣ, какъ принадлежность послѣдней, предоставляя, впрочемъ, заниматься имъ рабамъ и чужестранцамъ. Римъ въ эту пору близился къ паденію, и само античное искуство приходило въ упадокъ, должно было вскорѣ умереть.

О жизни Лалы дошло до насъ очень мало свѣдѣній. Благодаря Плинію, мы знаемъ только, что она была особенно искусна въ женскихъ портретахъ, что она написала между прочимъ свой собственный портретъ, при помощи зеркала, что ея работы цѣнились очень высоко и считались украшеніемъ великосвѣтскихъ домовъ Рима. Кромѣ того, ее можно считать родоначальницей миньятюрной портретной живописи, такъ какъ она первая стала работать на пластинкахъ слоновой кости. Фюзли, не вникнувъ достаточно въ слова Плинія, утверждаетъ, что она была весталкою, между тѣмъ какъ римскій писатель говоритъ только, что Лала всю жизнь занималась исключительно своимъ искуствомъ, пользовалась покоемъ и достаткомъ, и навсегда осталась дѣвственницею (perpetuo virgo remanebat).

III.

Въ теченіе первыхъ семи столѣтій, слѣдовавшихъ за паденіемъ Римской имперіи, исторія искуства не представляетъ ни одного женскаго имени. Кромѣ наступившаго варварства и другихъ причинъ, это обстоятельство можетъ быть объяснено тѣмъ, что въ долгій періодъ времени, пока исчезали міросозерцаніе и искуство античнаго міра, и водворялись міровоззрѣніе и искуство новыя, христіанскія, идеалы прекраснаго находились въ колебаніи, требовавшемъ вмѣшательства въ нихъ авторитета церкви, и личность художника находилась въ рабской зависимости отъ догмата, терялась въ общемъ, почти ремесленномъ трудѣ до такой степени, что даже изъ именъ тружениковъ-мужчинъ по этой части до насъ дошли очень немногія. Не подлежитъ, однако, сомнѣнію, что и въ среднія вѣка женщина не переставала заниматься искуствомъ, — по крайней мѣрѣ, одною изъ ея отраслей, бывшей тогда въ большомъ почетѣ, а именно миньятюрою на пергаментѣ. Этотъ родъ живописи, процвѣтавшій еще у грековъ и римлянъ, нашелъ теперь обширное примѣненіе себѣ въ иллюстрированіи рукописей. Надъ нимъ усердно сидѣли какъ въ мужескихъ, такъ и въ женскихъ монастыряхъ. Подобная работа была въ особенности подходящею для монахинь. Тишина и покой келій представляли для нея много

удобствъ и досуга, а свойственная женской рукѣ нѣжность и старательность сказывались въ этихъ иллюстраціяхъ деликатнымъ подборомъ тоновъ, блескомъ красокъ, чистотою и тонкостью рисунка и вообще удивительною законченностью отдѣлки. Прекрасныя во всѣхъ отношеніяхъ, эти произведенія грѣшили въ одномъ — въ перспективѣ, о которой ихъ исполнительницы не имѣли никакого понятія.

Съ приближеніемъ къ эпохѣ Возрожденія, имена художницъ этого рода начинаютъ выплывать изъ мрака неизвѣстности. Самая значительная изъ нихъ—*Агнеса,* аббатесса *Кведлингбургская,* изъ рода Гессенскихъ маркграфовъ, жившая за восемьдесятъ лѣтъ до Чимабуэ († около 1205 г.). По тѣмъ изъ ея миньятюрныхъ произведеній, которыя сохранились до нашихъ дней, можно составить себѣ понятіе о необыкновенномъ терпѣніи, ловкости и значительномъ вкусѣ этой миньятюристки.

Другая отрасль искуства, достигшая въ средніе вѣка значительнаго развитія, была скульптура, хотя исторія называетъ лишь немногихъ художниковъ по этой части. Въ ихъ числѣ мы встрѣчаемъ одно женское имя—*Савину* или *Сабину,* жившую въ XIII столѣтіи и которую долго считали дочерью строителя Страсбургскаго собора, Эрвина фонъ-Штейнбаха. Теперь доказано, что она не находилась ни въ какомъ родствѣ съ этимъ архитекторомъ, хотя ея работы и украшали его сооруженіе. Рѣзцу Савины принадлежитъ вся, нынѣ сильно попорченная обдѣлка южныхъ дверей собора, заключавшая въ себѣ изображенія двѣнадцати апостоловъ, Самсона, Іисуса Христа, Успенія Богородицы, Положенія во гробъ, Вознесенія, Вѣнчанія Богоматери и аллегорическія олицетворенія христіанской церкви и еврейской синагоги. Двѣ послѣднія статуи, къ счастью, сохранились довольно хорошо. Въ той изъ нихъ, которая представляетъ церковь—фигура граціозна и полна благородства; на головѣ у нея діадема, въ рукахъ чаша и гостія. Напротивъ того, другая фигура изображена согбенною подъ тяжестью стыда и отчаянія, проникнута грустью; въ рукахъ она держатъ сломанную стрѣлу и скрижали завѣта. Эти изваянія можно назвать верхомъ изящества и вдохновенія, до какого только достигала средневѣковая скульптура; смотря на нихъ, убѣждаешься, что нужна была именно женская рука для того, чтобы сообщить камню такую чистоту и глубину чувства. Изъ прочихъ произведеній Савины въ Страсбургскомъ соборѣ, въ большей или меньшей степени уцѣлѣли: Успеніе, двѣ фигуры изъ Вѣнчанія Богородицы и фигура Апостола Павла. На свиткѣ, вложенномъ въ его руку, высѣчены имя художницы и латинскіе стихи, призывающіе на нее небесное благословеніе.

Преданіе гласитъ, что Страсбургскій архіепископъ велѣлъ Савинѣ присутствовать при постановкѣ ея статуй и группъ въ нишахъ соборной двери, причемъ вышелъ къ ней на встрѣчу въ сопровожденіи причта и торжественно возложилъ ей на голову лавровый вѣнокъ, имъ освященный. Что это преданіе сложилось давно и было общепринято—доказывается существующею въ Страсбургѣ старинною, хотя и неважною картиною, на которой Савина изображена стоящею на колѣняхъ предъ архіепископомъ, а онъ—одною рукою подающимъ ей вѣнокъ, а другою благословляющимъ ее.

IV.

Начало пятнадцатаго столѣтія, столь важное въ исторіи человѣчества и въ особенности отмѣченное усиленіемъ умственной дѣятельности, было, въ сравненіи съ послѣдующими временами, очень бѣдно художницами, какъ и вообще всякаго рода даровитыми женщинами. Политическія и соціальныя перемѣны, ознаменовавшія собою четырнадцатый вѣкъ, имѣли неблагопріятное вліяніе на соціальное положеніе прекраснаго пола и вмѣстѣ съ тѣмъ на его интеллектуальное развитіе. Въ предшествовавшія два столѣтія, женщина была предметомъ уваженія, близкаго къ религіозному культу: ея красота составляла постоянную тэму для пѣсней трубадуровъ и миннезенгеровъ; ея вниманіе служило лучшею наградой рыцарской доблести. Естественно, что женщины высшихъ сословій — а къ нимъ преимущественно относится только-что сказанное—будучи воспѣваемы и боготворимы такимъ образомъ, старались держаться въ уровень съ воздаваемыми имъ почестями и, воспитаніемъ въ себѣ ума и чувства, усилить свои природныя прелести. Но въ ту пору, о которой мы повели рѣчь, трубадуры и миннезенгеры исчезли; ихъ пѣсни замолкли, какъ на поросшихъ виноградникомъ берегахъ Рейна, такъ и въ оливковыхъ садахъ Прованса. Рыцарство отжило свой вѣкъ, уступивъ мѣсто новымъ потребностямъ: мужчинѣ уже не было ни времени, ни охоты, странствовать съ арфою въ рукахъ изъ замка въ замокъ, изъ рощи въ рощу, для того, чтобы повсюду воспѣвать избранную владычицу своего сердца, и женщина, будучи сведена съ созданнаго для нея рыцарствомъ излишне-высокаго пьедестала въ низменность реальнаго міра, въ обыденную жизнь, должна была испытывать на себѣ силу реакціи, неизбѣжно слѣдующей за всякимъ преувеличеніемъ, и подчиняться ей.

Къ тому-же, пятнадцатый вѣкъ, по крайней мѣрѣ въ своей первой половинѣ, представлялъ, въ отношеніи направленія самаго искуства,

слишкомъ мало данныхъ для того, чтобы художественныя способности въ женщинѣ могли проявляться и разцвѣтать. Искуство начинало тогда терять идеальный, сверхъ-естественный характеръ, составлявшій въ средніе вѣка его привлекательность и вмѣстѣ съ тѣмъ слабость. Художественная дѣятельность въ эту пору увидѣла передъ собою новый, болѣе широкій горизонтъ. Художникъ сталъ постепенно постигать истинный, живой образъ человѣка, столь долго сокрытый для него подъ условными формами прежняго общепринятаго стиля, и постепенно подмѣчать земныя, человѣческія страсти и сложныя ощущенія, которыя ускользали отъ его наблюденія и даже не находили себѣ примѣненія въ былую пору, когда онъ былъ лишь рабомъ церковныхъ уставовъ. Настала новая работа, столь сложная и упорная, что женщинѣ было трудно стоять въ ряду ея выдающихся исполнителей.

При такихъ условіяхъ, тѣмъ большаго вниманія достойны женщины, успѣвшія, вопреки всѣмъ препятствіямъ, выказать свой артистическій талантъ въ эту важную для искуства эпоху. Выбирая между ними наиболѣе извѣстныхъ, назовемъ *Маргариту ванъ-Эйкъ,* сестру живописцевъ Яна и Губерта ванъ-Эйковъ, которымъ приписывается введеніе въ употребленіе масляныхъ красокъ. Маргарита не участвовала въ важнѣйшихъ трудахъ своихъ братьевъ, посвятивъ себя исключительно миньятюрной живописи и исполняя преимущественно заказы Бургундскаго герцогскаго двора. Случалось однако, что сестра и братья работали вмѣстѣ, какъ это было напримѣръ при иллюстрированіи ими хранящагося теперь въ парижской національной библіотекѣ молитвенника герцога Бедфордскаго, женившагося на сестрѣ Филиппа Добраго въ 1423 году. Что Маргарита пользовалась въ свое время большою славою, видно изъ сочиненія К. ванъ-Мандера, старѣйшаго изъ историковъ фламандскаго искуства, который называетъ эту художницу „вдохновенною Минервою“ и присовокупляетъ, что она, подобно дочери Юпитера, не хотѣла надѣть на себя цѣпи Гименея. Нѣсколькими годами позже, встрѣчается другая *Маргарита*, въ тиши одного изъ нюрнбергскихъ монастырей занимавшаяся также перепикою и иллюстрированіемъ духовныхъ сочиненій; она, какъ увѣряютъ, успѣла написать и украсить многочисленными рисунками до восьми огромныхъ томовъ. Затѣмъ нельзя не остановиться на двухъ женскихъ именахъ, встрѣчающихся въ исторіи итальянской школы. Въ то время, когда, въ лицѣ Беато-Анджелико Фьезольскаго, эта школа представляла характеристическое для этой поры соединеніе высокаго артистическаго таланта со святостью жизни, доставившею этому иноку мѣсто въ католической агіологіи, въ Болоньѣ, въ монастырѣ Капо-ди-Кристо,

трудилась художница, впослѣдствіи также удостоившаяся канонизаціи. То была Катарина *Вигри*, родомъ изъ Феррары, отличавшаяся какъ иноческими добродѣтелями, такъ и мастерствомъ живописи. Она не только великолѣпно росписывала священныя книги и молитвенники, но и работала масляными красками. Изъ произведеній ея въ послѣднемъ родѣ можно указать на два образа св. Урсулы, находящіеся въ болонской пинакотекѣ и въ венеціанской академіи художествъ. Оба они исполнены еще въ сухомъ, условномъ стилѣ, но не чужды — въ особенности первый изъ нихъ — граціозной и правдивой экспрессіи. Кромѣ того, въ упомянутомъ монастырѣ, гдѣ гробница художницы донынѣ продолжаетъ служить предметомъ поклоненія, показываютъ нѣсколько ея произведеній, между прочимъ образъ младенца Іисуса, считающійся чудотворнымъ и долго привлекавшій сюда больныхъ и богомольцевъ. Вигри родилась въ 1413 году, а умерла въ 1463 году.

Вторая итальянка, Онората *Рудьяно*, замѣчательна тѣмъ, что одинаково умѣла дѣйствовать какъ кистью, такъ и мечемъ. Жизнь ея полна столькихъ приключеній, что удивительно, какъ до сихъ поръ никто не пробовалъ построить изъ нея романъ или поэму. Двадцатитрехъ лѣтъ отъ роду, Онората уже достигла такого мастерства и извѣстности, что кремонскій тиранъ, Габрино Фондоло, предложилъ ей исполнить нѣкоторыя работы по украшенію живописью его палаццо. Молодая художница охотно отказалась бы отъ этой несовсѣмъ безопасной чести, но маркизъ не привыкъ равнодушно слышать отказы, а возбуждать гнѣвъ такого мстительнаго и неразборчиваго на средства человѣка было болѣе чѣмъ неблагоразумно. Къ тому же, эти работы должны были занять художницу недолго. И вотъ, однажды, когда Рудьяно сидѣла за расписываніемъ дворцовой залы, одинъ изъ приближенныхъ маркиза пробрался туда и, пользуясь отсутствіемъ свидѣтелей, позволилъ себѣ съ дѣвушкой непозволительныя вольности. Онората съ негодованіемъ отвергла его гнусныя предложенія и ласки, но видя, что слова не помогаютъ, и что негодяй готовъ употребить противъ нея насиліе, выхватила изъ корсета кинжалъ, который всегда носила при себѣ, и поразила дерзкаго въ самое сердце. Послѣ этого нельзя было ни минуты долѣе оставаться не только въ палаццо Фондоло, но и въ самой Кремонѣ. Художница бѣжала въ горы, переодѣлась въ мужское платье и стала вести скитальческую жизнь, предпочитая тревоги и лишенія довольству и роскоши, купленнымъ цѣною безчестья. Маркизъ пришелъ въ неистовство и разослалъ во всѣ стороны гонцовъ съ приказомъ отыскать бѣглянку и доставить ее къ нему живою ли, или мертвою. Когда же эти поиски оказались безуспѣщ-

ными, Фондоло, не найдя никого, кто могъ бы окончить начатыя Онoратою работы, объявилъ, что онъ даруетъ ей полное прощеніе, если она добровольно и немедленно явится къ нему. Но энергической дѣвушкѣ удалось между тѣмъ выбраться изъ владѣній маркиза. Узнавъ прелесть свободной жизни и продолжая носить мужской костюмъ, она примкнула къ одному изъ кондотьерскихъ отрядовъ, въ то время наводнявшихъ Италію, и, благодаря своему уму и храбрости, вскорѣ сдѣлалась капитаномъ этого отряда. Съ тѣхъ поръ, въ продолженіе тридцати лѣтъ, она не переставала то сражаться, то писать картины. Въ 1472 году, городокъ Кастеллино, родина Онораты, подвергся осадѣ венеціанцевъ. Художница-кондотьеръ, во главѣ своего отряда, явилась на его защиту, принудила непріятеля снять осаду, но была смертельно ранена въ происшедшей при этомъ битвѣ и черезъ нѣсколько дней умерла.

V.

Выработка новыхъ художественныхъ принциповъ и пріемовъ, занявшая собою начало XV вѣка, дала блестящіе результаты въ концѣ его и въ слѣдовавшемъ за нимъ столѣтіи. Это время — золотая пора искуства, въ особенности живописи, дошедшей тогда въ Италіи до кульминаціонной точки и произведшей такіе памятники, которые будутъ всегда возбуждать восторгъ и удивленіе. Предъ именами людей, увѣковѣчившихъ себя этими чудными твореніями: Рафаеля, Ліонардо-да-Винчи, Микель-Анджело, Корреджо, Тиціана, Джорджоне, блѣднѣютъ имена современныхъ имъ или близкихъ къ нимъ по времени художницъ, хотя число послѣднихъ становится довольно значительнымъ, и онѣ сами по себѣ составляютъ явленія, въ высшей степени отрадныя. Достойно вниманія то обстоятельство, что все это были дочери, сестры и вообще родственницы художниковъ, шедшія по ихъ стопамъ.

Въ ряду художницъ итальянской школы за XVI столѣтіе, первое мѣсто должно быть отведено Маріи *Робусти* (1560—1590), дочери одного изъ самыхъ крупныхъ живописцевъ Венеціи, Тинторетто. Не только отблескъ отцовской славы, но и собственныя дарованія доставили Маріи громкую извѣстность и почетъ. Императоръ Максимиліанъ и король испанскій Филиппъ II старались каждый привлечь ее къ своему двору; но нѣжная дочь, она отвергла ихъ предложенія и предпочла остаться въ Венеціи, гдѣ и провела весь вѣкъ, въ родительскомъ домѣ, хотя и была за мужемъ за богатымъ золотыхъ дѣлъ мастеромъ.

Спеціальностью ея была портретная живопись, въ которой она нерѣдко достигала такого же мастерства, какъ и самъ Тинторетто.

Лавинія *Фонтана* (1552—1602) была также дочь живописца, но не первокласснаго, и преимущественно извѣстнаго тѣмъ, что Франческо Карраччи имѣлъ его первымъ своимъ наставникомъ, отрицавшимъ въ этомъ художникѣ всякую способность къ живописи. Ученица отца, Простера Фонтана, Лавинія, подобно ему, писала сперва картины религіознаго содержанія на своей родинѣ, въ Болоньѣ, а потомъ въ Римѣ. Однако, убѣдившись, что въ произведеніяхъ этого рода ей не только не уйдти далѣе подражанія отцовской манерѣ, но и не сравняться съ нимъ обдуманностью и разнообразіемъ композиціи, она перешла на портретную живопись и не замедлила отличиться въ ней. Мягкость кисти, пріятность экспрессіи, умѣнье схватывать сходство и писать дорогія матеріи сдѣлали ее любимою портретисткою знатныхъ дамъ и вельможъ, завалившихъ ее работами и платившихъ за нихъ баснословно дорогую, по тому времени, цѣну. По дошедшимъ до насъ произведеніямъ Лавиніи, мы видимъ однако, что она далеко уступала въ искуствѣ Маріи Робусти: ея колоритъ не силенъ, письмо недостаточно увѣрено, а рисунокъ лишенъ широты. На ея развитіе имѣло большое вліяніе знакомство съ братьями Карраччи, вслѣдствіе чего нѣкоторыя изъ ея произведеній легко смѣшать съ юношескими работами Гвидо Рени. Тѣмъ не менѣе Лавинія при жизни была римскою знаменитостью, и папа Григорій XIII пожаловалъ ей титулъ своего придворнаго живописца. Соединяя съ талантливостью красоту и грацію, дочь Проспера Фонтана имѣла въ дѣвичествѣ многихъ искателей ея руки изъ круга знатной молодежи, но предпочла выйдти замужъ за юношу неважнаго происхожденія и не отличавшагося особыми дарованіями, но который полюбился ей во время совмѣстныхъ съ нимъ занятій въ отцовской мастерской.

Въ Софонисбѣ *Ангвишолѣ* (1530—1620) мы опять встрѣчаемъ портретистку. Она происходила изъ благородной кремонской фамиліи и вмѣстѣ съ сестрою своею Еленою, поступившею потомъ въ монастырь, была ученицею Бернардино Кампи; сама же она была наставницею въ живописи другихъ четырехъ сестеръ своихъ: Анны, Европы, Минервы и Лучіи, изъ которыхъ послѣдняя уже далеко ушла въ портретномъ искуствѣ, но умерла слишкомъ рано. Софонисба въ долгій свой вѣкъ произвела очень много значительныхъ вещей. Будучи вызвана въ Мадридъ, къ испанскому двору, она писала портреты короля Филиппа II, его супруги, инфанта дона Карлоса, за которые, сверхъ платы, получала богатые подарки, и впослѣдствіи, сосватанная самимъ королемъ,

вышла замужъ за одного изъ его грандовъ, дона Фабрисіо де-Монада, сицильянца, который увезъ ее на свою родину. Овдовѣвъ, она вступила во второй бракъ съ Ораціо Ломеллини и провела остатокъ своей жизни въ Генуѣ. Потерявъ подъ старость зрѣніе, она принуждена была разстаться съ палитрою и красками, что̀, однако, не охладило въ ней любви къ искуству и не помѣшало обратить свой домъ въ сборное мѣсто художниковъ и любителей. Ванъ-Дейкъ, имѣвшій случай познакомиться съ Софонисбою уже тогда, когда она была стара и слѣпа, увѣрялъ потомъ, что изъ бесѣды съ нею объ искуствѣ онъ вынесъ больше пользы, чѣмъ изъ изученія лучшихъ мастеровъ. Одно изъ произведеній этой вообще передовой женщины своего вѣка можно видѣть у насъ въ Петербургѣ, въ галереѣ герцоговъ Лейхтенбергскихъ. Это — портретъ богато одѣтой дамы, неправильно считающійся портретомъ королевы кипрской Катарины Корнаро. Онъ замѣчателенъ теплотою колорита, хорошимъ рисункомъ и ловкостью исполненія.

Извѣстность Ирены *фонъ-Шпилимбергъ,* или какъ называютъ ее итальянцы *ди-Спилимберго* (1540 — 1559), основана не столько на произведеніяхъ, оставленныхъ ею потомству, сколько на похвалахъ, какія расточали ей современники. Принадлежа къ старинной нѣмецкой фамиліи, поселившейся въ Фріулѣ, она родилась въ Удино и, еще находясь въ колыбели, лишилась родителей. Одинъ изъ ея дядей со стороны матери, Дж. П. да-Понте, перевезъ сироту въ Венецію и, въ виду обнаружившагося въ ней необыкновеннаго призванія къ живописи, помѣстилъ ее, почти еще дѣвочку, въ ученье къ Тиціану. Подъ руководствомъ великаго мастера, Ирена развилась съ поразительною быстротою: семнадцати лѣтъ отъ роду, она писала уже такъ хорошо, что ей могъ бы позавидовать опытный художникъ. До насъ дошли только три небольшія произведенія Ирены, находящіяся теперь въ семействѣ гр. Маньяго, въ Удино. Они изображаютъ бѣгство св. семейства въ Египетъ, Ноя входящаго въ ковчегъ и всемірный потопъ, со множествомъ фигуръ. По свидѣтельству видѣвшихъ эти картины, онѣ прекрасно нарисованы и сильны по колориту. Отличаясь, сверхъ талантливости, красотою, умомъ и образованностью, молодая художница служила при жизни своей предметомъ всеобщаго удивленія, а послѣ преждевременной смерти (она умерла всего 18-ти лѣтъ отъ роду), искренняго сожалѣнія. Тиціанъ увѣковѣчилъ образъ Ирены въ снятомъ съ нея портретѣ, Т. Тассо воспѣлъ ее въ одномъ изъ своихъ сонетовъ; другіе итальянскіе поэты оплакивали ея кончину, и сборникъ ихъ стихотвореній на эту тэму былъ изданъ особою книгою и находилъ себѣ читателей даже двадцать лѣтъ спустя. Наконецъ, она попала въ число

САФОНИСБА АНГВИШОЛА,

портретъ собственной ея работы.

[наход. въ вѣнскомъ Бельведерѣ]

Тип. К. Ретгера.

немногихъ женщинъ, о которыхъ Рудольфи распространяется въ своей книгѣ „Maraviglie della pittura veneziana". Такую славу молодой дѣвушки, едва успѣвшей артистически развиться и написавшей лишь нѣсколько вещей, надо, безъ сомнѣнія, объяснять именно тѣмъ, что она блеснула, какъ метеоръ, на горизонтѣ искуства, не столько достигнувъ въ своихъ произведеніяхъ дѣйствительныхъ совершенствъ, сколько заставивъ ожидать отъ себя многаго въ будущемъ.

Плаутилла *Нелли* (1523—1588), происходя изъ хорошей фамиліи, четырнадцати лѣтъ отъ роду поступила въ монастырь св. Екатерины, во Флоренціи, и впослѣдствіи была его настоятельницею. Живопись составляла у нея часть монашескаго подвига и потому была обращена исключительно на духовные сюжеты. Учителемъ ея былъ, по всей вѣроятности, фра-Паолино да-Пистойя; фра-Бартоломео и другіе флорентійскіе живописцы имѣли на нее также большое вліяніе, и она почти копировала съ нѣкоторыхъ изъ нихъ. Женскія фигуры удавались ей лучше, чѣмъ мужскія, которыя всегда имѣютъ у нея, и въ лицахъ, и въ очертаніяхъ тѣла, что-то женственное. Вообще ея живопись старательна, но лишена силы. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно видѣть картину Нелли: „Христосъ у Марѳы", въ берлинскомъ музеѣ, или „Обрученіе св. Екатерины", другую ея работу, находящуюся въ венеціанской академіи художествъ.

Изъ прочихъ, болѣе или менѣе извѣстныхъ художницъ Италіи въ XVI столѣтіи, остается назвать еще нѣсколькихъ: Квинтилія *Амальтео,* дочь венеціанскаго живописца, бывшая замужемъ за Джузеппе Моретто, занималась какъ живописью, такъ и скульптурою по части портретовъ. Барбара *Лонги,* родомъ изъ Равенны, дочь и сестра живописцевъ той же фамиліи, упоминается въ сочиненіи Вазари. Онъ зналъ ее еще почти ребенкомъ, а между тѣмъ она уже писала портреты, отличавшіеся пріятностью и ловкостью кисти. Чечилія *Риччо,* изъ Вероны, пользовалась также репутаціей хорошей портретистки. Наконецъ, Діана *Гизи* (1530—1590), прозванная Діаною Мантуанскою, занимаетъ мѣсто среди граверовъ, какъ большимъ количествомъ исполненныхъ ею листовъ, такъ и достоинствомъ нѣкоторыхъ изъ нихъ. Въ особенности много гравировала она съ произведеній Дж. Романо, имѣвшаго, по видимому, большое вліяніе на ея талантъ. Лучшими ея работами считаются: „Свадьба Психеи"—гравюра съ измѣненной композиціи Романо въ палаццо дель-Тѐ, и „Блудница передъ Христомъ", также съ картины этого художника.

VI.

Въ сравненіи съ Италіей, другія страны Европы доставили въ теченіи XVI столѣтія лишь весьма незначительный контингентъ художницъ, и это станетъ понятно, если вспомнить, что, не смотря на художественное движеніе, закипѣвшее уже въ Испаніи и на сѣверъ отъ Альповъ, итальянская школа все-таки шла далеко впереди другихъ школъ. Между испанскими художниками этого вѣка, если не считать нѣсколькихъ дамъ, занимавшихся искуствомъ ради развлеченія, достойны быть названными только три: Исабелла *Коельо* (1564—1612), дочь живописца и жена Ф. Херреры, славившаяся разнообразіемъ своихъ талантовъ, искусная портретистка и вмѣстѣ съ тѣмъ музыкантша, и двѣ сестры *Хоанесъ,* Марія и Доротея, дочери и ученицы Х. де-Хоанеса, оставившія памятникомъ своего дарованія и любви къ отцу картины, украшающія въ церкви С. Крусъ, въ Валенсіи, придѣлъ, гдѣ погребенъ этотъ художникъ.

Въ Нидерландахъ, въ эту пору, почти всѣ женщины, владѣвшія кистью, были миньятюристки. Альбрехтъ Дюреръ, встрѣтивъ одну изъ нихъ во время путешествія, упоминаетъ о ней въ своемъ журналѣ (1521 г.). „Ей шестьнадцать лѣтъ — говоритъ онъ — и зовутъ ее Сусанною. Она иллюминировала мнѣ книгу, за что я далъ ей дукатъ. Удивительно, что женщина могла исполнить работу такъ хорошо“. Вышеприведенныя слова показываютъ, что Дюреръ не очень-таки вѣрилъ въ артистическія способности прекраснаго пола. Впрочемъ, его мнѣніе было господствующимъ въ Германіи, да и на самомъ дѣлѣ умственное развитіе женщины нигдѣ не стояло тогда столь низко, какъ въ этой странѣ. Дѣвушка, встрѣченная великимъ нѣмецкимъ живописцемъ, была никто другая, какъ Сусанна *Горебоутъ*, сестра живописца Герарда Горебоута, о которой имѣются указанія и въ другихъ историческихъ источникахъ. Прочія нидерландскія художницы того времени были: Клара *де-Кейзеръ,* родомъ изъ Гента, дожившая до восьмидесятилѣтняго возраста и почти до смерти сохранившая способность работать миньятюры; Анна *Смейтерсъ,* также изъ Гента, съ удивительною отчетливостью писавшая крошечные портреты и сцены; Анна *Зегерсъ,* изъ Антверпена, Анна *ванъ-Кроненбургъ,* Льевина *Бенейнгъ* и Катерина *ванъ-Гемсенъ,* дочь антверпенскаго живописца Яна ванъ-Гемсена. Поступивъ на службу къ королевѣ венгерской, она увезена была ею въ Испанію, и тамъ, точно такъ же какъ и на родинѣ, писала, сверхъ миньятюрныхъ портретовъ, портреты и масляными красками. Любо-

пытный обращикъ ея работы въ послѣднемъ родѣ находится у автора настоящей статьи. Это — собственный портретъ художницы, исполненный на деревѣ, нѣсколько сухо, но чрезвычайно старательно, и нелишенный силы и естественности въ колоритѣ. Гемсенъ представлена за мольбертомъ, съ кистями и палитрою въ рукахъ, пишущею свое изображеніе; на фонѣ находятся латинскія надписи: „Ego Caterina de Hemessen me pinxi 1549“ и „Etatis suae 30“. Такимъ образомъ, эта картинка даетъ возможность съ точностью опредѣлить годъ рожденія художницы, остававшійся до сихъ поръ неизвѣстнымъ.

VII.

Переходимъ къ XVII столѣтію. Оно оказывается еще богаче художницами, чѣмъ предыдущее, благодаря, съ одной стороны, широко распространившемуся вкусу къ произведеніямъ изящнаго, а съ другой — успѣхамъ, сдѣланнымъ самою женщиною въ своемъ интеллектуальномъ развитіи и обществомъ во взглядахъ на нее. Численное преобладаніе художницъ и теперь приходится на долю Италіи, хотя ея искуство, охваченное борьбою двухъ направленій, эклектическаго и натуралистическаго, уже не представляетъ тѣхъ яркихъ явленій непосредственнаго вдохновенія, какъ прежде, не производитъ такихъ великихъ мастеровъ, какъ былые, и быстро клонится къ упадку.

На границѣ обоихъ вѣковъ, XVI и XVII-го, стоитъ имя итальянки, пользовавшееся громкою извѣстностью не только въ ея отечествѣ, но и далеко за его предѣлами. Артемизія *Джентилески* (1590—1642) родилась подъ небомъ Неаполя, но еще въ юномъ возрастѣ переселилась, вмѣстѣ съ семействомъ, въ Болонью, гдѣ училась живописи подъ руководствомъ Г. Рени, а потомъ Доменикино. Она работала въ историческомъ родѣ, но относящіяся сюда произведенія ея стоятъ гораздо ниже исполненныхъ ею портретовъ. Извѣстность Артемизіи, какъ портретистки, достигла до Англіи, и король Карлъ I Стюартъ пригласилъ художницу на очень выгодныхъ условіяхъ къ своему двору. Здѣсь провела она нѣсколько лѣтъ, почти не отрываясь отъ работы и исполняя портреты членовъ королевскаго дома, богатыхъ людей и вельможъ. Скопивъ себѣ этими трудами большое состояніе, Джентилески вернулась въ Неаполь и окружила себя довольствомъ и роскошью, не прекративъ, однако, своей артистической дѣятельности. Дошедшая до насъ переписка ея съ кавалеромъ дель-Поццо даетъ возможность судить о свѣтломъ умѣ и обширной, по тому времени, образованности этой женщины и показываетъ, что она была совершенно на своемъ

мѣстѣ не только въ художнической студіи, но и въ великосвѣтскомъ кругу. Лучшимъ произведеніемъ Артемизіи считается картина „Юдиоь“, находящаяся во Флорентійской галереѣ. Она замѣчательна по силѣ колорита, по опредѣленности и правильности рисунка.

Изъ школы Г. Рени вышла другая значительная художница — Элизабета *Сирани* (1638—1665). Дочь болонскаго живописца Дж. Анд. Сирани, учившагося также у Рени, она, прежде чѣмъ поступить подъ руководство послѣдняго, занималась въ мастерской отца. Такимъ образомъ, ее можно считать вдвойнѣ ученицею Рени, отъ котораго перешло къ ней его тонкое чувство красиваго и удивительное умѣнье воспроизводить его. Съ этими качествами, въ живописи Сирани соединялись увѣренность и энергія кисти, какія лишь очень рѣдко встрѣчались до той поры въ женскихъ произведеніяхъ и которыя у этой художницы были чужды жесткости и грубости, принимаемыхъ иными за силу письма. Въ болонской Чертозѣ находится лучшая работа Элизабеты: „Христосъ на берегу Іордана“, не уступающая въ достоинствахъ самымъ капитальнымъ работамъ Рени. Другая ея картина, „Магдалина“, въ палаццо Пьетри, также въ Болоньѣ, замѣчательна изяществомъ рисунка, красотою фигуры и экспрессіею лица, до какихъ достигали лишь очень немногіе изъ художниковъ того времени. У насъ, въ Петербургѣ, можно составить себѣ нѣкоторое понятіе о талантѣ Элизабеты по двумъ ея эрмитажнымъ картинамъ: „Отдыхъ св. семейства на пути въ Египетъ“ и „Христосъ-Младенецъ“. Первая отличается красивымъ сочиненіемъ и тщательною оконченностью, но по краскамъ нѣсколько пестра; во второй чрезвычайно привлекательна головка Младенца и трехъ ангеловъ, главной фигурѣ приданы красивыя, мягкія формы, краски гармонично-нѣжны, а старательное письмо чуждо сухости.

Элизабета обладала выходящими изъ ряду вонъ способными не только къ живописи, но и къ гравированію, скульптурѣ и музыкѣ. Эти счастливыя дарованія соединялись въ ней съ красотою и женственностью. Нѣжная въ отношеніи отца, матери и сестеръ, внимательная къ домашнимъ обязанностямъ, она не только добывала своими трудами средства къ благосостоянію родныхъ, но и непосредственно участвовала въ ихъ житейскихъ заботахъ и хлопотахъ. Каждый день просыпалась она съ зарею для того, чтобы успѣть заняться хозяйствомъ и рукодѣльемъ и въ теченіе дня уже не тратить на нихъ драгоцѣннаго времени. Служеніе искуству, любовь къ нему и достигнутая въ немъ слава не мѣшали Сирани оставаться скромнымъ и милымъ существомъ въ кругу родныхъ и знакомыхъ, въ мелочахъ обыденной жизни, точно такъ же, какъ проза послѣдней не заглушала въ ней поэтическихъ

стремленій и не могла вредно повліять на ея художественное творчество.

Еще во цвѣтѣ красоты и молодости, ласкаемая счастьемъ и славою, Элизабета была нежданно вырвана трагическимъ образомъ изъ среды любившихъ и уважавшихъ ее. Она скоропостижно умерла отъ яда, поднесеннаго ей служанкою. Тотчасъ же было произведено строгое слѣдствіе; но оно, не смотря на всѣ старанія, не привело къ открытію ни поводовъ къ преступленію, ни главныхъ его виновниковъ, ни даже къ обличенію самой отравительницы, которая, несомнѣнно, была только орудіемъ другихъ. Относящіеся до этого темнаго дѣла документы всѣ еще на лицо; однако по нимъ и теперь нельзя догадаться, кому и для чего нужна была смерть Элизабеты. Одни полагаютъ, что ее погубили тѣ же самыя руки, отъ которыхъ палъ Доменикино — руки Рибейры и его учениковъ, не могшихъ равнодушно смотрѣть на возраставшую съ каждымъ днемъ репутацію молодой художницы. По мнѣнію другихъ, ей отомстило отравою одно важное лицо за отпоръ, встрѣченный въ нравственной дѣвушкѣ его любовными притязаніями. Какъ бы то ни было, безвременная кончина Элизабеты была для Болоньи общественнымъ горемъ; весь городъ собрался на погребеніе несчастной, происходившее съ необычайнымъ блескомъ и почестями. Ее похоронили въ церкви Мадонны дель-Розаріо, рядомъ съ ея учителемъ, Г. Рени, умершимъ задолго до нея.

Джентилески и Сирани — самые крупные таланты между художницами итальянской школы за разсматриваемый періодъ времени. Но кромѣ нихъ, въ этой школѣ можно насчитать десятка два женскихъ именъ, болѣе или менѣе извѣстныхъ въ исторіи живописи или гравюры. Римлянка Лаура *Бернаскони* (1620—1674) превосходно изображала цвѣты, въ манерѣ учителя своего Нуцци, и между прочимъ расписала плафонъ, которымъ путешественники до сихъ поръ любуются въ палаццо Колонна. Джованна *Гарцони*, миньятюристка изъ Асколи, работая въ разныхъ городахъ Италіи, особенно во Флоренціи, Римѣ и Неаполѣ, произвела массу портретовъ, но составила себѣ славу преимущественно копіями съ знаменитыхъ мастеровъ; она умерла въ 1673 г., въ глубокой старости. Вероника *Фонтана*, Кьяра *Варотари*, Аньезе *Дольчи* (ум. 1686), Марія *Маррата*, Феде *Галиціа*, сестры Маддалена и Орсола *Каччья*. Витторія *Казанова*, сестры *Раньери*, Кьяра *Сальмеджа* — были дочери или сестры живописцевъ и помогали имъ въ ихъ трудахъ, или же подражали имъ въ собственныхъ произведеніяхъ. Тереза *дель-По*, дочь Пьетро дель-По, писала портреты и полуфигуры въ миньятюрѣ, какъ масляными красками, такъ и гуашью, и,

кромѣ того, гравировала на мѣди бюренемъ и иглой, усвоивъ себѣ пріемы отца до такой степени, что нѣкоторыя ея произведенія въ послѣднемъ родѣ легко смѣшать съ гравюрами самого Пьетро. Катарина *Джиннази* работала вмѣстѣ съ учителемъ своимъ, Ланфранко. Фьяминія, сестра живописца и гравера Антоніо *Трива*, писала во вкусѣ Гверчино. Наконецъ, пизанка Арканджела *Палладини* и миланка Лодовика *Пеллегрини* славились искуствомъ особаго рода, а именно вышиваньемъ картинъ шелками и шерстью. Нѣкоторыя произведенія послѣдней, прозванной за свое искуство Минервою, еще хранятся въ числѣ драгоцѣнностей миланскаго собора.

VIII.

На Пирренейскомъ полуостровѣ, вслѣдствіе особенностей народнаго характера и условій жизни, неблагопріятно сложившихся для женскаго развитія, прекрасному полу теперь, какъ и потомъ, принадлежала лишь крайне ничтожная доля участія въ мѣстномъ искуствѣ, не смотря на его процвѣтаніе. Испанія и Португалія произвели въ XVII столѣтіи только двухъ настоящихъ художницъ: Марію *де-Абарку*, современницу Алонсо Кано, писавшую въ Мадридѣ портреты, замѣчательные по сходству и умному выбору позы и обстановки изображенныхъ лицъ, и Марію *да-Крусъ*, португальскую монахиню, украсившую живописью монастырь де-ласъ-Чогасъ, гдѣ протекли ея благочестивые дни. Съ половины этого столѣтія, живопись начинаетъ нѣсколько прививаться къ испанкамъ, но не какъ серьезное дѣло, а какъ любительское препровожденіе времени въ кругу знати. Такъ, графиня *де-Вильяумброса*, въ часы досуга, писала недурно портреты и другія картины, за что была воспѣваема подобострастными поэтами. Донья Тереза *Сармьенто*, *герцогиня де-Бехаръ* жертвовала въ мадридскіе храмы свои произведенія, между которыми, по словамъ Паломино, особенно замѣчательно одно изображеніе Мадонны, писаниое на стеклѣ. Здѣсь будетъ умѣстно замѣтить, что сто лѣтъ спустя, мы встрѣчаемъ другую художницу-любительницу изъ фамиліи Сармьенто, Маріанну, *герцогиню Гуескарскую* и *Аркосскую*, умѣвшую рисовать на столько искусно, что академія С. Фернандо въ Мадридѣ сочла себя въ правѣ признать ее своимъ членомъ. Знатныя дамы, славившіяся за живопись въ слѣдующемъ столѣтіи: Барбара-Марія *де-Гуева*, Анхела *Пересъ-Кабальеро* и Марія *Прьето*, въ свою очередь были только диллетантки, не имѣющія никакого значенія въ исторіи испанской школы.

IX.

Мы уже сказали мимоходомъ, что умственное состояніе женщины вообще было ниже на сѣверѣ, чѣмъ на югѣ Европы. Теперь начинаетъ оно, а вмѣстѣ съ нимъ и артистическія способности нѣжнаго пола, проявляться тамъ чаще и сильнѣе, съ тѣмъ, чтобы подъ-конецъ получить рѣшительный перевѣсъ надъ подобными явленіями въ Италіи и Испаніи. Самый яркій расцвѣтъ искуства произошелъ въ эту эпоху въ Голландіи и Фландріи, гдѣ, не смотря на только-что пережитыя смуты всякаго рода, а можетъ быть и благодаря имъ, сформировались самостоятельныя, богатыя здоровыми началами художественныя школы, родоначальницы современнаго намъ искуства, — гдѣ явились такіе великаны живописи, какъ Рембрандтъ и Рубенсъ, и гдѣ, кромѣ нихъ, возникъ несчетный рядъ другихъ сильныхъ, своеобразныхъ артистическихъ талантовъ.

Ультра-протестантская Голландія, изгнавъ изъ храмовъ образа и картины религіознаго содержанія, придала въ своей живописи такую же важность матеріальной сторонѣ человѣка, какъ и духовной, и обратилась къ неприкрашенному воспроизведенію природы, не гнушаясь самыми ея мелочами и вдохновляясь въ ней всѣмъ, отъ человѣка до ничтожнаго неодушевленнаго предмета. При этомъ, такъ сказать, пантеистическомъ направленіи голландской школы, въ ней вошла, между прочимъ, въ почетъ живопись цвѣтовъ, плодовъ и насѣкомыхъ, и любовь къ такимъ изображеніямъ распространилась въ сосѣднюю Фландрію, а равно и въ Германію. Если принять во вниманіе, что живопись этого рода требуетъ прежде всего тонкаго наблюденія природы и деликатнаго, терпѣливаго исполненія, а потому совершенно соотвѣтствуетъ женскому характеру, то будетъ понятно, почему большинство голландскихъ и фламандскихъ художницъ XVII вѣка занималось воспроизведеніемъ цвѣтовъ, фруктовъ и вообще того, что принято называть „мертвою природою“ (nature morte), хотя нѣкоторыя изъ нихъ и пробовали свои силы и въ другихъ отрасляхъ искуства.

Прежде другихъ голландскихъ художницъ означеннаго вѣка, упомянемъ Анну-Марію *Схурманъ* (1607—1678), замѣчательную не столько по силѣ артистическаго таланта, сколько по разнообразію полученныхъ ею отъ природы дарованій и различію отраслей науки и искуства, которыми она занималась. Дочь атверпенскаго живописца, она родилась въ Кельнѣ, и съ самаго нѣжнаго возраста выказала необыкновенную охоту къ ученью, живость ума и талантливость, сдѣлавшія

ее впослѣдствіи феноменальною личностью. Получивъ позволеніе присутствовать при латинскихъ урокахъ брата, но не принимая прямаго участія въ нихъ, она уже успѣла побѣдить всѣ трудности латинскаго языка, пока братъ усвоилъ себѣ только элементарныя въ немъ свѣдѣнія. Проснувшаяся послѣ этого перваго опыта жажда знанія не могла успокоиться и повела дѣвочку къ изученію предмета за предметомъ. Если вѣрить тому, что свидѣтельствуютъ современники, Схурманъ, уже одиннадцати лѣтъ отъ роду такъ хорошо знала греческій и еврейскій языки, что легко читала Гомера, Эсхила и подлинный текстъ библіи. Не довольствуясь этимъ, она основательно изучила арабскій, халдейскій и другіе восточные языки, свободно объяснялась почти на всѣхъ европейскихъ нарѣчіяхъ, пріобрѣла познанія по многимъ наукамъ, отлично знала музыку и съ успѣхомъ трудилась по многимъ родамъ искуства. По части послѣдняго, она сначала занималась художественнымъ вырѣзываніемъ разныхъ предметовъ изъ бумаги, а потомъ стала писать цвѣты, плоды, птицъ и насѣкомыхъ, гравировать алмазомъ на стеклѣ, рѣзать фигуры и бюсты изъ дерева и кости, лѣпить медальоны изъ воску, производить очень тонкія гравюры на мѣди и т. п. Во всемъ этомъ она достигла большей или меньшей степени совершенства, одушевляемая въ своихъ занятіяхъ любовью къ дѣлу, а не тщеславіемъ, хотя и слыла знаменитостью. Первоклассные ученые и литераторы ея времени, Сомезъ, Фоссіусъ, Гейнзіусъ и друг., считали за честь находиться съ нею въ перепискѣ; образованные и знатные люди искали ея знакомства; коронованныя особы, проѣзжая чрезъ Кельнъ, не пропускали случая посѣтить необыкновенную женщину, которая, къ общему удивленію, вовсе не кичилась своимъ превосходствомъ и оказываемымъ ей вниманіемъ, а, напротивъ, тяготилась почестями и искала тишины и уединенія. Послѣ смерти отца и братьевъ, Анна-Марія переселилась въ Утрехтъ, и тамъ, въ 1644 г., сблизилась съ іезуитами и знаменитымъ Лабади, вообразившимъ, что онъ — Христосъ, посланный въ міръ возвѣстить пришествіе новаго Мессіи. Этотъ фанатикъ, силою своего характера и краснорѣчія увлекавшій за собою почти всякаго, кто приближался къ нему, оказалъ роковое вліяніе и на утрехтскую отшельницу: она сдѣлалась ярою его послѣдовательницею и, бросивъ перо и кисти, предалась исключительно религіознымъ мечтаніямъ. По смерти Лабади, въ 1674 г., Схурманъ рѣшилась продолжать его пропаганду и, собравъ послѣдователей новаго пророка, удалилась съ ними въ Вивартъ, во Фризіи, гдѣ стала главою ихъ общины. Уильямъ Пенъ, видѣвшій ее тамъ незадолго до ея кончины, въ своемъ „Путешествіи по Германіи“ приводитъ бесѣду свою съ нею и присовокупляетъ, что

она выражалась съ замѣчательною восторженностью и торжественностью. Религіозность Анны-Маріи приняла ложное направленіе; но не подлежитъ сомнѣнію, что она была искренняя, потому что нѣкогда богатая женщина роздала свое состояніе бѣднымъ и умерла почти въ нищетѣ.

Маргарита *Годевейкъ* (1627—1677), изъ Дортрехта, была также ученая женщина, знавшая нѣсколько языковъ и не безъ таланта писавшая стихотворенія; но ея главная дѣятельность заключалась въ живописи пейзажей, плодовъ, цвѣтовъ и морскихъ видовъ, въ изображеніи которыхъ она достигла значительнаго мастерства. Дочь живописца Ф. П. *Гребера*, Марія, славилась знаніемъ архитектуры и перспективы и выказывала его въ своихъ картинахъ, не ограничиваясь видами городовъ и строеній, но изображая также цвѣты, фрукты и даже историческія сцены. Марія *де-Гере*, сестра гравера, и Алида *Витгосъ* слыли мастерицами въ живописи растеній, змѣй, раковинъ и насѣкомыхъ. Марія *Остервейкъ* (1627—1692), изъ Дельфта, была ученицею Д. де-Гема, почти равною съ нимъ въ искуствѣ писать цвѣточные букеты и гирлянды. Крайняя тонкость отдѣлки и полная вкуса группировка составляютъ отличительныя достоинства ея произведеній. Она исполняла ихъ преимущественно по заказамъ коронованныхъ особъ и вельможъ, не останавливавшихся, для ихъ пріобрѣтенія, предъ высокою платою за эти прекрасныя вещи. Картины Остервейкъ до сихъ поръ очень цѣнятся вслѣдствіе того, что художница, стараясь о возможной оконченности своихъ работъ, сидѣла по-долгу надъ каждой картиной и потому была не особенно плодовита. Она выучила своему искуству служанку свою, Гертруду *Питерсъ*, занявшую потомъ непослѣднее мѣсто въ ряду дельфтскихъ живописцевъ.

Однако всѣ эти артистки далеко уступали въ силѣ таланта и въ славѣ Рахили *Рейсхъ* или *Рейшъ* (1664—1750), долго считавшейся самою искусною по части живописи растеній и цвѣтовъ не только среди художниковъ ея эпохи, но между всѣми, когда-либо существовавшими. Нѣкоторые и теперь ставятъ ее выше самого ванъ-Гюйсума. Дочь знаменитаго въ то время амстердамскаго анатома, Рахиль, шестнадцати лѣтъ отъ роду, вышла замужъ за живописца Ю. Поля и прижила съ нимъ десятерыхъ дѣтей, воспитаніе которыхъ было окружено съ ея стороны самыми нѣжными и постоянными заботами. Трудно понять, какимъ образомъ могла она при этихъ условіяхъ и при ограниченности въ первое время матеріальныхъ средствъ своихъ исполнять долгъ хорошей жены и матери и вмѣстѣ съ тѣмъ продолжать занятія, необходимыя для того, чтобы добиться до мастерства, ставшаго ея достоя-

ніемъ. Но то, что невозможно для обыкновенныхъ смертныхъ, легко достается избраннымъ натурамъ. Мало-по-малу, извѣстность Рахили выросла, ея произведенія вошли въ большой почетъ, и къ ней стали обращаться съ многочисленными заказами; курфюрстъ пфальцскій Іоаннъ пожаловалъ ей титулъ своей придворной художницы и пригласилъ ее въ свою столицу, куда она и переселилась со всѣмъ семействомъ. По смерти курфюрста, Рахиль возвратилась въ Голландію и, среди довольства, почета и семейнаго счастія, продолжала работать до самой своей смерти. Чтобы судить объ этой замѣчательной артисткѣ, достаточно видѣть двѣ превосходныя ея картины въ галереѣ гр. С. Г. Строганова, въ Петербургѣ. Онѣ свидѣтельствуютъ о рѣдкомъ умѣньи ихъ исполнительницы выбирать и группировать изображаемые предметы, объ ея отличномъ рисункѣ и роскошномъ колоритѣ, который въ этихъ произведеніяхъ вполнѣ гармониченъ, что не всегда встрѣчается въ другихъ работахъ Рейсхъ.

Неодушевленная природа и міръ низшихъ существъ служили, какъ мы уже сказали, не единственнымъ источникомъ, откуда художницы Голландіи почерпали тэмы для своихъ произведеній: нѣкоторыя изъ нихъ обращались также къ человѣку и его жизни. Таковы, между прочимъ, были Гезина и Марія *Терборгъ*, сестры и ученицы знаменитаго живописца того же имени, писавшія бытовыя сцены совершенно въ характерѣ своего брата; первая уважалась въ особенности за рисунки, исполненныя сепіей и бистромъ. Якмина *Метцу*, мать Габріеля Метцу, была портретистка, написавшая, между прочимъ, прекрасный портретъ сына съ палитрою въ рукахъ. Діана *Глауберъ* еще въ очень молодыхъ годахъ сопровождала своего брата, Полидора Глаубера, въ Италію, гдѣ пріобрѣла большую ловкость кисти копированіемъ портретовъ, писанныхъ великими мастерами. Она не разлучалась съ братомъ и въ другихъ его путешествіяхъ, и подъ-конецъ, поселившись въ Гамбургѣ, усердно занималась тамъ портретами и отчасти историческою живописью до тѣхъ поръ, пока не ослѣпла. Наконецъ, Марія, сестра и ученица Г. *Схалькена*, писала семейныя сцены съ поразительною тонкостью исполненія, благодаря которой ея картины охотно принимались въ лучшія галереи.

Во Фландріи, Катерина *Пепейнъ*, Анна-Франциска *де-Бруейнсъ* и жена Я. Іорданса, Гертруда *ванъ-Венъ*, съ успѣхомъ писали портреты. Послѣдняя сняла, между прочимъ, отличный портретъ своего отца, О. Вена, распространенный въ гравюрѣ. У нея была сестра, по имени Корнелія, занимавшаяся также живописью; но ниодно изъ ея произведеній не дошло до насъ. Три дочери антверпенскаго живописца

Я. Ф. *ванъ-Тилена:* Марія-Терезія, Анна-Марія и Франциска-Катерина, получившія художественное образованіе подъ руководствомъ отца, были, хотя и въ неодинаковой степени, искусны по части живописи цвѣтовъ, плодовъ и мелкихъ животныхъ.

X.

Цвѣты, фрукты, овощи, птицы и насѣкомыя почти исключительно служили тэмами для картинъ нѣмецкихъ художницъ XVII столѣтія, и если нѣкоторыя изъ нихъ пробовали свои силы въ другихъ родахъ живописи, особенно же въ портретномъ, то это было у нихъ побочнымъ и менѣе успѣшнымъ занятіемъ. Наиболѣе замѣчательная изъ художницъ этой группы — Марія-Сибилла *Меріанъ* (1647—1717). Дочь гравера и торговца художественными предметами во Франкфуртѣ на Майнѣ, она лишилась отца, будучи еще трехлѣтнимъ ребенкомъ. Опекунъ помѣстилъ ее въ ученье къ живописцу цвѣтовъ А. Миньону; но сверхъ уроковъ послѣдняго, любознательная дѣвушка изучала науки и латинскій языкъ и пристрастилась къ энтомологіи, примѣняя къ ней свои рисовальныя познанія. Еще тогда начала она дѣлать съ натуры рисунки насѣкомыхъ, благодаря которымъ имя ея получило громкую извѣстность въ ученомъ мірѣ. Восемнадцати лѣтъ отъ роду, Меріанъ вышла замужъ за нюрнбергскаго живописца І. А. Граффа, но чрезъ нѣсколько лѣтъ разошлась съ нимъ, вступила вмѣстѣ съ одною изъ своихъ дочерей въ секту лабадистовъ и поселилась во Фрисландіи. Продолжая и здѣсь изучать насѣкомыхъ, она заинтересовалась энтомологическою коллекціей, привезенной Г. Зоммердейкомъ изъ Суринама, сама отправилась въ Гвіану, и пробывъ тамъ съ 1686 по 1701 годъ, привезла въ Европу обширное собраніе сдѣланныхъ въ этомъ путешествіи рисунковъ, большинство которыхъ было потомъ издано особою книгою, подъ заглавіемъ: „Metamorphosis insectorum Surinamensium“. Какъ оригиналы этихъ гравюръ, такъ и многіе неизданные рисунки Маріи-Сибиллы, разошлись по разнымъ библіотекамъ и ученымъ коллекціямъ; нѣкоторая ихъ часть хранится также въ зоологическомъ музеѣ нашей академіи наукъ. Хотя спеціальность Меріанъ состояла въ рисованьи съ натуры насѣкомыхъ; однако, она писала, въ пріемѣ миньятюры, также цвѣты, плоды, пресмыкающихся и птицъ, масляными красками, гуашью и акварелью, и недурно гравировала на мѣди. Вообще ея произведенія не только любопытны въ научномъ отношеніи, но и художественны по исполненію.

У Маріи-Сибиллы были двѣ дочери: Іоганна-Елена и Доротея-Ма-

рія (1678—1745), достойныя ея ученицы. Первая сопровождала свою мать въ Суринамъ, потомъ снова путешествовала въ Гвіану уже одна и прислала оттуда естественно-историческіе рисунки и записки, впослѣдствіи изданные въ Амстердамѣ. Вторая, вмѣстѣ со своимъ мужемъ, живописцемъ *Гзелемъ,* была вызвана въ Петербургъ, на русскую службу, и преподавая рисованье сначала въ школѣ, основанной Петромъ Великимъ при с.-петербургской типографіи, а затѣмъ въ фигурной палатѣ академіи наукъ, была въ числѣ первыхъ насадителей европейскаго искуства въ нашемъ отечествѣ. Кромѣ того, она, до самой своей смерти, несла должность хранительницы естественно-историческихъ предметовъ въ академической кунтскамерѣ.

Укажемъ еще на нѣсколькихъ германскихъ художницъ. Поселившійся въ Аугсбургѣ голландскій живописецъ I. Г. *Фишеръ* передалъ свое искуство двумъ дочерямъ, Сусаннѣ и Аннѣ-Катеринѣ (1642—1719). Обѣ онѣ уважались за тонкія, миньятюрныя изображенія цвѣтовъ; но вторая, по выходѣ за мужъ за Б. Блока, научилась у него писать и небольшіе портреты, какъ масляною краскою, такъ и пастелью. Магдалина *Фюрстинъ,* ученица Фишера и Сибиллы Меріанъ, подражала послѣдней въ выборѣ сюжетовъ и въ пріемахъ работы. Еще болѣе даровитою послѣдовательницею Меріанъ была Марія-Клара *Эймартъ* (1676—1707), пользовавшаяся большимъ уваженіемъ не только за свои рисунки, но и за гравюры, и участвовавшая въ работахъ отца своего, астронома, физика и вмѣстѣ съ тѣмъ художника Г. Эймарта. Она была въ замужествѣ за знаменитымъ физикомъ I. Г. Мюллеромъ.

Наконецъ, къ нѣмецкой школѣ можетъ быть причислена швейцарка Анна *Вазеръ* (1679—1713), жившая въ Цюрихѣ и писавшая преимущественно маленькіе, очень тонко исполненные ландшафты съ фигурками нимфъ и сатировъ. Эти идилическія картинки очень нравились не только на родинѣ художницы, но и во всей Германіи, и раскупались любителями на расхватъ. Не меньше цѣнились и рисунки Вазеръ, сдѣланные карандашемъ, тушью, бисеромъ и перомъ, съ такою же тщательностью, какъ и ея картины, писанныя масляными красками.

XI.

Не смотря на горячую любовь къ искуству Карла I Стуарта, отразившуюся и въ высшихъ общественныхъ слояхъ его государства, Англія въ XVII столѣтіи произвела лишь небольшое число художниковъ, имена которыхъ сохранились въ лѣтописяхъ школы этой страны. Тѣмъ не менѣе, между этими именами мы находимъ четыре женскія. Анна

Карлейль (ум. 1680) считалась прекрасною миньятюристкою, но, по видимому, она писала также и крупныя картины, какъ объ этомъ можно заключить изъ того, что однажды, въ благодарность за ея трудъ, король пожаловалъ ей, наравнѣ съ ванъ-Дейкомъ, такое количество дорогаго тогда ультрамарину, котораго достало бы цѣлой сотнѣ миньятюристовъ на всю ихъ жизнь. Эту художницу не должно смѣшивать съ *графинею Карлейль*, извѣстною своими гравюрами съ произведеній Рембрандта, С. Розы, Г. Рени и др. Марія *Бель* (1632—1697) была ученицею П. Лили (собственно ванъ-деръ-Феса), лучшаго изъ тогдашнихъ лондонскихъ живописцевъ, и Уокера; но своимъ артистическимъ развитіемъ она была обязана, болѣе чѣмъ имъ, усердному изученію картинъ въ королевской галереѣ и копированію произведеній ванъ-Дейка. Ея работы, состоявшія преимущественно въ портретахъ, писанныхъ какъ масляными красками, такъ и акварелью, отличались силою и свѣжестью колорита, а нѣкоторыя, лучшія изъ ихъ числа — близостью къ стилямъ великихъ итальянскихъ мастеровъ. Она была въ большой славѣ у современниковъ и вдохновляла поэтовъ слагать въ честь ея стихотворенія. Еще большую знаменитость заслужила Анна *Кильгру* (1660—1685), придворная дама герцогини Іоркской. По словамъ одного писателя того времени, природа такъ щедро надѣлила ее красотою и прочими дарами, что ее можно было назвать Граціею по прелестямъ и Музою по геніальности. Учителемъ ея въ живописи, вѣроятно, былъ тотъ же Лили, такъ какъ ея произведенія — историческія картины, nature morte и портреты — очень напоминаютъ его манеру. Лучшими изъ этихъ произведеній признаются портреты ея собственный и короля Іакова II въ юности, вмѣстѣ съ его возлюбленной, Маріей Моденской. Кромѣ призванія къ живописи, эта художница, умершая въ очень молодыхъ годахъ, имѣла несомнѣнное поэтическое дарованіе, какъ о томъ свидѣтельствуетъ сборникъ ея стихотвореній, изданный вскорѣ послѣ ея смерти.

XII.

Прежде чѣмъ разстанемся съ XVII столѣтіемъ, мы должны еще заглянуть во Францію и назвать женщинъ, занимавшихъ хотя нѣсколько видное мѣсто въ ряду художниковъ этой страны въ блестящую эпоху Людовика XIV. Ихъ было не особенно много, хотя искусство уже вошло тогда въ кругъ модныхъ занятій француженокъ. Дочери *Л. Буллоня* старшаго, Женевьева (1645—1708) и Мадлена (1646—1710), слыли искусными въ изображеніи цвѣтовъ и фруктовъ,

хотя съ успѣхомъ брались и за историческую живопись, принимавшую у нихъ тотъ же эклектическій характеръ, какой имѣла и живопись ихъ отца. Первая изъ нихъ была замужемъ за скульпторомъ Клеріономъ, и обѣ состояли членами парижской академіи художествъ. Нѣкоторыя изъ лимонскихъ эмалей подписаны именемъ Валеріи *Лоденъ*, какъ полагаютъ, сестры Жана и Никола̀ Лоденей, извѣстныхъ мастеровъ по этой отрасли искуства. Шарлота *Виньонъ*, дочь К. Виньона, писала плоды и цвѣты, которые составляли также спеціальность Катрины *Дюшменъ* (1629—1698), жены знаменитаго ваятеля Жирардона, удостоившейся чести попасть въ среду парижской академіи. Къ этому учрежденію принадлежала и Катрина *Перрò*, миньятюристка, ученица Н. Робера, много работавшая по части карандашныхъ и акварельныхъ рисунковъ для естественно-историческихъ сочиненій. Жакъ Стелла, важнѣйшій изъ многочисленныхъ членовъ этой артистической фамиліи, образовалъ трехъ художницъ, племянницъ своихъ: Клодину, Антуанету и Франсуазу *Бузонне-Стелла*. Изъ нихъ, наибольшимъ дарованіемъ отличалась первая (1634—1697). Сначала она пристрастилась къ живописи, но потомъ убѣдилась, что истинное ея призваніе — гравированье. Любители искуства обязаны ей многими хорошими эстампами съ картинъ Н. Пуссена, вполнѣ передающими характеръ этого художника. Для подобныхъ гравюръ она изготовляла по большей части сама, обыкновенно тушью, тщательные рисунки, которые теперь очень цѣнятся. Самыми удачными ея работами слѣдуетъ признать листы: „Моисей, источающій воду изъ камня“, „Моисей-младенецъ на водахъ Нила“ и „Распятіе“ — всѣ три съ картинъ Пуссена. Что касается до ея сестеръ, то Франсуаза была не болѣе, какъ ея помощница въ гравировальныхъ трудахъ, особенно тамъ, гдѣ дѣло шло объ орнаментахъ, а Антуанета, занимаясь также гравированіемъ, и притомъ исключительно имъ, значительно уступала въ мастерствѣ Клодинѣ, хотя нѣкоторые ея эстампы и уважаются любителями, въ особенности большой фризъ съ композиціи Дж. Романо: „Въѣздъ императора Сигизмунда въ Мантуу“ и гравюра: „Ромулъ и Ремъ“ съ картины ея брата, Антуана Стелла. Въ заключеніе, остается сказать нѣсколько словъ объ Элизѣ-Софи *Шеронъ* (1648—1711), дочери и ученицѣ А. Шерона. Многостороннія знанія и даровитость этой артистки во всемъ, за что ни принималась она, заставляютъ признать ее въ высшей степени интереснымъ явленіемъ среди женщинъ не только ея времени, но и вообще всѣхъ эпохъ: она была свѣдуща во многихъ наукахъ, основательно знала латинскій и еврейскій языки и такъ изящно писала стихи, что за нихъ была принята въ члены французской академіи и, подъ име-

немъ музы Эрато, въ члены падуанской академіи. Въ области начертательныхъ искуствъ, она составила себѣ большую извѣстность миньятюрною живописью, работами на финифти и писанными помощью акварели, пастели и масляныхъ красокъ портретами, преимущественно дамскими, отличавшимися сходствомъ, вкусомъ въ постановкѣ фигуръ и подборѣ аксессуаровъ, изяществомъ драпировокъ, превосходнымъ рисункомъ и силою свѣто-тѣни. Сверхъ того, она много рисовала съ античныхъ барельефовъ и камеевъ и выгравировала до 59 эстамповъ, въ числѣ которыхъ лучшими считаются: „Св. Сецилія“ съ Рафаеля, собственный портретъ художницы и „Снятіе со креста“ съ восковаго барельефа Цумбо. За свой талантъ и пользу, принесенную французскому искуству, она получала отъ правительства значительную пенсію. Родившись кальвинисткою, Шеронъ приняла потомъ католицизмъ, и будучи уже шестидесятилѣтнею старухою, обвѣнчалась со стариннымъ пріятелемъ своимъ Легѐ, съ цѣлью обезпечить его положеніе.

(Окончаніе въ слѣдующемъ выпускѣ).

Произведенія Рафаеля Санціо, находящіяся въ Россіи.

Статья А. А. Васильчикова.

По какому-то странному, трудно объяснимому недоразумѣнію, во всей Европѣ 400-лѣтній юбилей величайшаго изъ художниковъ былъ отпразднованъ не во̀-время. И на Западѣ, и въ Россіи торжествомъ слишкомъ поспѣшили. Но у насъ, по крайней мѣрѣ, празднованіе было правильнѣе въ томъ отношеніи, что мы придержались стараго стиля, который, какъ извѣстно, замѣненъ былъ на Западѣ новымъ только въ 1582 г., т. е. 62 года послѣ смерти Рафаеля, когда папа Григорій XIII изъ рода Буонкомпаньи, вмѣсто употреблявшагося дотолѣ Юліанскаго календаря, ввелъ новый, Грегоріанскій. Дѣло въ томъ, что Рафаель родился вовсе не 28-го марта, какъ до сихъ поръ предполагали. Самые добросовѣстные и неутомимые изслѣдователи жизни Рафаеля, каковы Пассаванъ, Кроу и Кавальказелле [1]) прямо утверждаютъ, что великій художникъ родился въ Ур-

[1]) Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi par J. D. Passavant. Edition française refaite, corrigée et considérablement auguementée par l'auteur sur la traduction de M. Jules Zunteschutz, revue et annotée par M. Paul Lacroix. Paris 1860. 2 vol. in 8°. т. I стр. 26.—Raphael his life and works with peculiar reference to recently discovered recorls and an exhaustive study of extant drawings and pictures by J. A. Crowe and J. B. Cavalcaselle. London 1882. 8. т. I стр. 17. До сихъ поръ вышла только первая часть этой крайне интересной во всѣхъ отношеніяхъ монографіи. Тоже показаніе находимъ мы въ недавно напечатанныхъ г. Э. Куньони рукописяхъ рода князей Гиджи (Chigi) «obiisse constat anno MDXX die VI aprilis eadem qua natus erat septem supra triginta ante annos».

бино, въ домѣ отца своего, Джіованни Санти, въ контрадѣ дель-Монте, 6-го апрѣля стараго стиля, 1483 года, и ровно черезъ 37 лѣтъ, день въ день, 6-го же апрѣля 1520 года, скончался въ Римѣ. Показаніе это, принятое въ настоящее время почти всѣми учеными Европы, вполнѣ подтверждается надписью, высѣченною на гробницѣ Рафаеля въ Пантеонѣ:

„Vixit", гласитъ она въ концѣ, „an. XXXVII integer, integros quo die natus est, eo esse desiit VIII. Id. Aprilis MDXX".

Не смотря на странное, такъ сказать, международное недоразумѣніе касательно празднованія юбилея, самое торжество сошло у насъ вполнѣ успѣшно. Живая, поэтическая рѣчь М. П. Соловьева, сказанная на торжественномъ собраніи Академіи художествъ 28 марта, наглядно и выпукло представила публикѣ всю жизнь художника и громадное значеніе его въ мірѣ искуства. Слова талантливаго оратора видимо произвели сильное впечатлѣніе на слушателей. Отрадно было смотрѣть на биткомъ-набитую залу Академіи, точно такъ же, какъ и наблюдать за пестрою толпою зрителей, тысячами толпившихся въ галереѣ Рафаелевыхъ ложъ Эрмитажа, гдѣ собрано было все то, что въ этомъ музеѣ могло напомнить о славной дѣятельности великаго урбинскаго художника. Публика видимо интересовалась выставкою и жадно прислушивалась къ объяснительнымъ рѣчамъ. Имя Рафаеля, очевидно, магически еще дѣйствуетъ на человѣчество. Нельзя не порадоваться такому явленію въ нашъ вѣкъ безвѣрія, разлагающихъ тенденцій и разочарованности. Нигдѣ, быть можетъ, такъ не полезно поклоненіе старымъ идеаламъ, какъ у насъ на Руси, гдѣ поверхностная критика все уничтожаетъ, надъ всѣмъ смѣется и отъ всего добраго отталкиваетъ. Съ неимовѣрною вѣтреностью и благодушіемъ, принимаемъ мы заблужденія отживающаго Запада и играемъ ими, какъ дѣти. Теоріи, чуждыя нашей нравственной природѣ, пораждаютъ крайности, которыя приводятъ въ недоумѣніе самую Европу. Отрицаніе древнихъ всемірно признанныхъ авторитетовъ проповѣдуется чуть-ли не на каждомъ шагу. Пагубныя теоріи эти больше всего, можетъ быть, принесли вреда въ области искуства. Русскіе художники, сдѣлавшіе въ послѣднія 20 лѣтъ несомнѣнно громадные шаги впередъ, заразились вліяніемъ французскихъ натуралистовъ и импрессіонистовъ. Представлять природу во всѣхъ малѣйшихъ подробностяхъ, съ математическою почти точностью, стало задачею лучшихъ нашихъ талантовъ. При этомъ вся духовная сторона предавалась забвенію, и въ замѣнъ ея старались другими способами производить впечатлѣніе на публику. Избирались самые отвратительные мотивы, изображались самыя отталкивающія

личности. Со свойственною славянской природѣ страстью къ крайностямъ, заразившись иностраннымъ элементомъ, русское искуство пошло гораздо далѣе своего первообраза. Къ этому присоединилась свойственная русскимъ людямъ страсть къ дидактизму. Учить умѣютъ у насъ всѣ — дѣлать и повиноваться только немногіе. Этотъ злосчастный дидактизмъ прилѣпился къ искуству и надѣлалъ въ послѣднее время много горя людямъ, которымъ дороги идеалы прекраснаго. При замѣчательномъ дарованіи, крайней легкости и бойкости въ исполненіи, новые наши художники съумѣли обратить на себя вниманіе всѣхъ европейскихъ знатоковъ. Но къ этому вниманію примѣшивается какое-то неловкое чувство недоумѣнія, на которое не разъ приходилось слушать жалобы иностранцевъ-любителей. Отъ произведеній русской школы вѣетъ какою-то болѣзненностью, какою-то ѣдкостью, которыя прямо противорѣчатъ эстетическому чувству. Въ страстной погонѣ за реализмомъ, въ дидактическихъ своихъ порывахъ, усложненныхъ какими-то непонятными политическими задачами, русскіе артисты слишкомъ часто забываютъ объ истинномъ призваніи искуства и, теряя въ преувеличеніи всякую естественность, впадаютъ въ каррикатуру. Примѣненіе политики къ искуству есть уже вполнѣ мѣстное явленіе. Отъ иныхъ русскихъ картинъ вѣетъ не художественностью, а хлёсткостью плохаго журнальнаго фельетона. Каждое истинно художественное произведеніе, какъ бы просто оно ни было, должно носить въ себѣ глубокій внутренній духовный смыслъ. Достигнуть этого можно только сосредоточенностью, а никакъ не рѣжущими глаза эффектами или однимъ рабскимъ списываніемъ природы. Отъ истиннаго художника слѣдуетъ требовать бо̀льшаго. Сознаніе духовнаго смысла искуства составляло великую силу геніевъ Возрожденія, и вотъ отъ чего они до сихъ поръ такъ сильно дѣйствуютъ на умы. Вотъ почему, среди прозаическаго нашего времени и блужданій новѣйшаго искуства, такъ отрадно засвидѣтельствовать глубокое впечатлѣніе, производимое еще именемъ Рафаеля. Нигдѣ такъ не полезно добросовѣстное изученіе старинныхъ мастеровъ, какъ у насъ. Мы дальше другихъ зашли по ложнымъ путямъ неправильно понимаемаго реализма. Сила великихъ художниковъ прошедшаго состояла въ томъ, что они самыми простыми способами достигали поражающихъ впечатлѣній. Имъ дано было свыше все постигать, все воспроизводить, земное и неземное. Они строго изучали природу и, сильные ея познаніемъ, все затрогивали, все обнимали въ своихъ чудныхъ твореніяхъ. Самые сложные, самые отвлеченные вопросы, благодаря громадному таланту художниковъ XIV и XV вѣка, глубокому и трезвому пониманію ими искуства, облекались

подъ мастерскою ихъ кистью въ совершенные, удобопонятные образы, исполненные естественности и величія. На чудныя эти творенія смотришь безъ всякаго болѣзненнаго недоумѣнія и раздраженія. Чѣмъ больше въ нихъ вглядываешься, тѣмъ яснѣе и понятнѣе дѣлается прекрасное. Странная вещь,—400 лѣтъ тому назадъ, среди всеобщей тьмы, среди браней, междоусобій и средневѣковыхъ предразсудковъ, выступаетъ подъ мощнымъ дуновеніемъ Возрожденія, цѣлая фаланга геніевъ, передъ произведеніями которыхъ преклонялись и преклоняются всѣ лучшіе, всѣ самые просвѣщенные изъ смертныхъ. Прошли четыре вѣка: родъ человѣческій, повидимому, достигаетъ апогея своей образованности, о тиранахъ утратилось даже преданіе, гуманность у всѣхъ на языкѣ, а между тѣмъ напрасно ищешь чего-либо подобнаго тому, чѣмъ такъ справедливо гордилась 400 лѣтъ тому назадъ Италія. Родъ человѣческій измельчалъ въ нравственномъ отношеніи, и силы талантливыхъ художниковъ истощаются въ усиліяхъ воспроизводить одну только животную натуру и болѣзненность соціальныхъ проявленій. Мы вовсе не мечтаемъ, однако, о мистицизмѣ или пріискиваніи тэмъ въ заоблачныхъ пространствахъ; мы убѣждены, что истинный, глубокій талантъ, не сбившійся съ прямой дороги, съумѣетъ подыскать и въ окружающей его средѣ, въ бѣдной нашей природѣ, даже на лицахъ случайно встрѣчаемыхъ нищихъ или тружениковъ, сильную, потрясающую, благородную ноту, отблескъ разума и сердца, которыми онъ освѣтитъ свою картину. Все пошлое тогда стушевывается, и самое непривлекательное лицо свѣтитъ своеобразною прелестью. Признаемся, намъ обидно за искуство, когда публика съ двусмысленною улыбкою смотритъ на картины тенденціознаго направленія, или же рукоплещетъ безумному подражанію убожествамъ природы.

Слава Богу, что обаяніе великихъ мастеровъ сохранилось, что до нашихъ дней, и даже у насъ, не смотря на грустныя явленія, которыя представляетъ наше нравственное и умственное развитіе, можно положительно утверждать, что имя Рафаеля возбуждаетъ въ публикѣ какое-то особенное впечатлѣніе, какого намъ до сихъ поръ не приходилось встрѣчать. Невольное поклоненіе передъ тѣми высокими качествами, въ которыхъ чувствуется такой сильный недостатокъ среди произведеній новѣйшаго искуства, было несомнѣнно главною причиною общаго сочувствія, выказаннаго юбилею Рафаеля.

Сочувствіе это подало намъ мысль соединить воедино всѣ имѣющіяся свѣдѣнія о тѣхъ немногихъ картинахъ Рафаеля, которыя судьбою занесены въ Россію. Мы думаемъ, что при интересѣ, возбуждаемомъ въ настоящее время вообще именемъ урбинскаго художника, читатели

„Вѣстника Изящныхъ Искуствъ“ не попеняютъ на насъ за то, что мы опишемъ имъ подробно какъ самыя эти картины, такъ и происхожденіе ихъ, а равно и тѣ пути, которыми онѣ достигли Россіи.

Въ послѣднее время много появилось новыхъ монографій о Рафаелѣ. Цѣлый рядъ ученыхъ и остроумныхъ спеціалистовъ въ дѣлѣ искуства пошелъ по пути, давно уже указанному Павломъ Іовіемъ, Вазари, Брауномъ, Ребергомъ, Катермеромъ-де-Кенси, Лонгеной, Пунджилеоне, Руморомъ, Пассаваномъ и Гримомъ. Грюеръ, Любке, Евгеній Мюнтцъ и другіе издали въ послѣднее время сочиненія, посвященныя изысканіямъ о жизни и твореніяхъ Рафаеля Санціо. Послѣдними въ хронологическомъ порядкѣ, но несомнѣнно первыми по добросовѣстной обработкѣ, ясности и подробности указаній, глубинѣ и тщательности изученія, являются извѣстные каждому любителю искуства Кроу и Кавальказелле, напечатавшіе нынѣшнею осенью первый томъ своихъ изслѣдованій о Рафаелѣ. Это новое сочиненіе служитъ продолженіемъ многотомныхъ работъ этихъ неутомимыхъ тружениковъ, пролившихъ такой живой свѣтъ на прошлое искуства. Мы старались въ настоящей статьѣ составить полный сводъ тому, что извѣстно о произведеніяхъ Рафаеля, находящихся въ Россіи, а равно и о тѣхъ картинахъ, которыя долгое время носили у насъ его имя.

Едва ли кто подозрѣваетъ, что одно изъ самыхъ первыхъ, по времени, произведеній Рафаеля находится нынѣ въ Москвѣ.

Рафаелю было одинадцать лѣтъ, когда въ 1494 умеръ его отецъ, Джованни Санти. Наврядъ-ли многому могъ онъ въ эти годы научиться въ отцовской студіи, хотя мы знаемъ, что въ то время даже восьмилѣтнія дѣти, какъ напримѣръ Фра-Бартоломмео, поступали подъ руководство извѣстныхъ художниковъ. Однако несомнѣнно, что произведенія родителя, живо напоминавшія Рафаелю первые счастливые годы младенчества при урбинскомъ дворѣ, имѣли сильное вліяніе на художника и отозвались даже на нѣкоторыхъ самостоятельныхъ его произведеніяхъ, какова напримѣръ украшающая Императорскій Эрмитажъ Мадонна Конестабиле, а также и другія творенія перваго Перуджійскаго періода его творчества. По предположенію Кавальказелле, Рафаель въ 1495 году поступилъ въ число учениковъ Петра Перуджино [1]).

Юноша быстро развивался подъ руководствомъ опытнаго учителя и вскорѣ сталъ нетолько лучшимъ его ученикомъ, но и помощникомъ. Таланты ихъ до того сблизились, что часто трудно опредѣлить, гдѣ

---

[1]) Raphael his life and works I. 27.

кончается дарованіе Перуджино и гдѣ начинаетъ проявляться талантъ Рафаеля. Вліяніе Перуджино на своего ученика было чрезвычайно сильно и продержалось, не смотря на дружбу и сотрудничество послѣдняго съ Пинтуриккьо, ни на вліяніе на него Луки Синьорелли, Мантеньи, Филиппино Липпи, Гирландайо и другихъ мастеровъ флорентійской и сѣверныхъ школъ, не смотря даже на глубокое изученіе произведеній Фра-Бартоломмео, Ліонардо-да-Винчи и Микель-Анджело, почти до конца флорентійскаго періода Рафаелевской живописи. Съ другой стороны, ученикъ начинаетъ сильно дѣйствовать на своего учителя, и произведенія Петра Перуджино съ 1499 по 1504 годъ носятъ на себѣ несомнѣнный и притомъ сильный оттѣнокъ таланта Рафаеля.

Мы говоримъ „таланта", такъ какъ собственно геній великаго художника сталъ разцвѣтать только съ 1504 года. Первые опыты Рафаеля въ живописи слѣдуетъ искать въ картинахъ Петра Перуджино, напримѣръ въ произведеніяхъ этого художника, хранящихся въ музеяхъ Мюнхена и Руана, и особенно во фрескахъ залы Камбьо въ Перуджіи, гдѣ Кавальказелле ясно видитъ особенно сильное сотрудничество Рафаеля [1]). Въ Воскресеніи Христовомъ, хранящемся нынѣ въ Ватиканской пинакотекѣ и находившимся нѣкогда въ церкви Санъ-Франческо въ Перуджіи, ученый изслѣдователь узнаетъ уже работу Рафаеля, исполненную по рисункамъ Перуджино. И такъ Воскресеніе, доселѣ приписываемое умбрійскому учителю, является первою извѣстною картиною Рафаеля. За нею слѣдуетъ рядъ произведеній, которыя до сихъ поръ также приписывались Перуджино, но которыя своими недостатками обличаютъ не кисть опытнаго и извѣстнаго уже художника, а робкіе опыты талантливаго ученика, съумѣвшаго, однако, при всѣхъ своихъ промахахъ, придать небывалыя дотолѣ красоту и нѣжность нѣсколько однообразнымъ и сухимъ типамъ Умбрійской школы. Къ числу этихъ картинъ, Кавальказелле причисляетъ три мадонны Берлинскаго музея (мадонны Діоталеви, Солли и мадонну со щегленкомъ) и двѣ пределлы или подножія къ запрестольнымъ иконамъ, хранящіяся въ палаццо Конестабиле въ Перуджіи, изъ котораго поступила въ Эрмитажъ знаменитая мадонна этого имени. Одна изъ этихъ пределлъ, какъ мы сейчасъ увидимъ, имѣетъ близкую связь съ тою картиною, которая служитъ предметомъ нашего разсказа. Уже вполнѣ Рафаелевскимъ, неоспоримымъ и имъ подписаннымъ произведеніемъ является Распятіе, писанное художникомъ для церкви св. Доменика въ Читтà-ди-Кастелло и находящееся нынѣ въ Лондонѣ, въ галереѣ лор-

---

[1]) Raphael his life and works, I. 77 и 88.

да Додлея (Dudley). Замѣчательно, что Рафаель всего только два раза, и оба раза въ первой юности своей, принимался за изображеніе Распятія—точно онъ боялся, среди полнаго развитія своихъ геніальныхъ силъ, коснуться такого потрясающаго событія, изображеніе котораго требовало всей святости первобытныхъ итальянскихъ мастеровъ. „Если-бы не подпись Рафаеля,—говоритъ Вазари,—то картину, находящуюся въ Читтà-ди-Кастелло всякій принялъ бы за работу Перуджино". На самомъ дѣлѣ, во всей этой чисто-умбрійской картинѣ проявляется вліяніе Перуджино, но вмѣстѣ съ тѣмъ видно сильное изученіе произведеній Луки Синьорелли и Николо Алунно. Вообще Рафаель не стѣснялся заимствованіемъ мотивовъ какъ у современныхъ ему, такъ и у предшествовавшихъ художниковъ. Но чужіе мотивы онъ перерабатывалъ силою своею генія, и они окончательно проявлялись у него въ формѣ, которая даже не мечталась первоначальнымъ ихъ сочинителямъ.

Въ началѣ художественной карьеры Рафаеля, его опытность была необширна, вліяніе окружающей его среды сильнѣе, и онъ по неволѣ искалъ вдохновенія въ произведеніяхъ своего учителя. Распятіе, нынѣ принадлежащее лорду Додлею, сильно напоминаютъ картины Перуджино, представляющія тотъ же самый сюжетъ. Кажется даже, что какъ Рафаелю, такъ и Перуджино, служили одни и тѣже натурщики. Въ картинѣ своей, Рафаель еще борется съ трудностями, которыя Перуджино уже давно успѣлъ превозмочь; въ иныхъ мѣстахъ ея мы не находимъ даже той простоты и вѣрности, которыми отличаются абрисы послѣдняго. Хотя гармоничность въ гаммѣ красокъ замѣчательна, однако, благодаря тому, что картина лорда Додлея писана темперой, а не на маслѣ, мы не встрѣчаемъ здѣсь тѣхъ сильныхъ, богатыхъ, финифтевыхъ отблесковъ, той роскоши бархатныхъ тоновъ, которыми отличаются произведенія Рафаеля даже въ первую эпоху его художественной дѣятельности. Тѣмъ не менѣе простота и глубина чувства придаютъ необыкновенную прелесть всей картинѣ, и въ старыхъ формахъ уже чувствуется первыя откровенія новой силы, новаго, дотолѣ неизвѣстнаго совершенства [1]). Мы нѣсколько остановились на описаніи Распятія, принадлежащаго лорду Додлею, такъ какъ другое Распятіе, почти современное этому, находится нынѣ въ Москвѣ и у насъ не подъ рукою. Напрасно доискивался этого втораго Распятія Кавальказелле. „Странно, — говоритъ онъ, — что сто лѣтъ тому назадъ существовало Распятіе, приписываемое Рафаелю, принадлежавшее монастырю св.

---

[1]) Raphael his life and works I. 130—135.

Доменика въ Санъ-Джиминьяно; но мы напрасно старались теперь доискаться до него" [1]). Тоже самое говоритъ Пассаванъ, приписывая, со словъ Лонгены, второе Распятіе Рафаелю, когда ему было всего пятнадцать лѣтъ [2]). Почти 300 лѣтъ хранили монахи свою святыню. Она украшала въ монастырѣ св. Доменика алтарь, посвященный имени Бога (del Nome di Dio). Въ лѣтописи Санъ-Джиминьянскаго монастыря, составленной нѣкоимъ Коппи и напечатанной во Флоренціи въ 1695 (in 4⁰), между именитыми лицами, числившимися въ монастырской братіи, упомянутъ между прочими Бартоломмео Бартоли, духовникъ папы Александра VI Борджіа, „тотъ самый, — гласитъ лѣтопись, — который принесъ въ даръ монастырю великолѣпное Распятіе, писанное Рафаелемъ, находящееся нынѣ на алтарѣ, посвященномъ имени Господа (portò quel bel Crocifisso di Raffaello d'Urbino, ch'é all'al tare di Nome di Dio). Папа Александръ вступилъ на престолъ въ 1492, а умеръ 1503. Картина была написана въ послѣднемъ году XV, или же въ первомъ XVI вѣка, и до конца прошлаго столѣтія хранилась въ Санъ-Джиминьянскомъ монастырѣ. Во время нашествія французовъ при Наполеонѣ, монастырь св. Доменика былъ разграбленъ, и картина Рафаеля стала добычею республиканскихъ солдатъ, которые, какъ видно, не съумѣли оцѣнить ея достоинства. Перекупленное у французовъ, Распятіе досталось нѣкоему хирургу Буцци. Картина пострадала отъ времени, и Буцци отдалъ ее на исправленіе извѣстному въ то время въ Италіи французскому художнику Фабру, долгое время жившему во Флоренціи и состоявшему профессоромъ живописи въ тамошней академіи художествъ [3]). Вскорѣ послѣ этого, Буцци продалъ картину свою князю Голицыну. „Знаменитая тоже,— говоритъ Лонгена въ примѣчаніи къ своему переводу Катермера-де-Кенси,—картина Христосъ на крестѣ съ Маріею Магдалиною, св. Іеронимомъ и св. Іоанномъ по бокамъ, которая находилась въ церкви францисканцевъ въ Тосканскомъ городкѣ Санъ-Джиминьяно. Рафаель написалъ ее на пятнадцатомъ году отъ рожденія. Разумѣется, рисунокъ дѣлалъ Перуджино; но блестящій колоритъ и грація, которымъ особенно любуешься на лицахъ св. Маріи и св. Іоанна, уже несомнѣнно принадлежатъ его знаменитому ученику. Это по истинѣ художественное сокровище куплено было княземъ Голицынымъ и перевезено теперь въ

---

[1]) Raphael his life and works I. 132—133 примѣчаніе.

[2]) Passavant Raphael d'Urbin и пр. II. 325.

[3]) Этотъ Фабръ извѣстенъ тѣмъ, что состоялъ въ тайномъ бракѣ со вдовою предпослѣдняго изъ Стуартовъ, графинею Альбани.

Россію“ [1]). На этихъ данныхъ останавливаются извѣстія, дошедшія до Пассавана и Кавальказелле о московскомъ Распятіи. Розини, авторъ пространной исторіи итальянской живописи, прямо указываетъ на то, что покупателемъ былъ князь Александръ Михайловичъ Голицынъ, старшій братъ памятнаго москвичамъ князя Сергѣя Михайловича, умершій въ 1809 году. По указанію директора Голицынскаго музея, картина была куплена въ Неаполѣ за 12,000 дукатовъ. Розини въ своей исторіи сокращаетъ эту сумму до болѣе скромной цифры 15,000 франковъ. Князь А. М. Голицынъ оставилъ послѣ себя двухъ сыновей: старшаго, князя Михаила Александровича, бывшаго впослѣдствіи русскимъ посланникомъ въ Мадридѣ († 1860). Имъ основанъ въ старинныхъ родовыхъ палатахъ на Пречистенкѣ, въ Москвѣ, Голицынскій музей; второй сынъ князя Александра Михайловича, князь Ѳедоръ, перешелъ въ католичество и жилъ эмигрантомъ въ Римѣ, въ купленномъ имъ тамъ дворцѣ (palazzo Galitsine, alla Scrofa — продолженіе ул. Рипетты). Онъ умеръ въ Болоньѣ, въ 1848, отъ ранъ, которыя получилъ, сражаясь за права папы. Ему-то досталось пропадавшее, по мнѣнію многихъ, Распятіе. Самъ Голицынъ считалъ его за произведеніе Перуджино, но были въ Римѣ знатоки, которымъ происхожденіе картины было хорошо извѣстно. Таковъ былъ, между прочими, въ 1840 году, итальянскій писатель Розини, о которомъ мы уже упомянули. Онъ объяснилъ князю, что Распятіе писано Рафаелемъ, подтвердилъ свое завѣреніе печатными доказательствами и выпросилъ у Голицына дозволеніе снять съ средней части складня калькъ, который и приложилъ къ своей исторіи итальянской живописи [2]).

Послѣ смерти князя Ѳ. А. Голицына, дворецъ его въ Римѣ долгое время отдавался внаймы, и распятіе Рафаеля сложено было въ кладовую, гдѣ оно и оставалось до 1862 года, когда, вмѣстѣ съ другими цѣнными и художественными предметами, перевезено въ Москву для помѣщенія въ Голицынскій музей. Нынѣ складень

---

[1]) Istoria della vita et delle opere di Raphaello Sanzio da Urbino del signor Quatremére de Quincy Voltata in italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena. Milano 1829. стр. 7.

[2]) Giovanni Rosini. Storia della pittura italiana esposta coi monumenti. Pisa 1839—1847. Семь томовъ in 8⁰ б. и два атласа in folio T. IV, стр. 21 и 27. Калькъ съ Распятія помѣщенъ въ I-мъ томѣ атласа, листъ LXX. «Si noti», говоритъ Розини, «che questo quadro, ne' cui sportelli son dipinti S. Gio. e S. Girolamo, e citato doppiamente nella vita di Raffaello del Quatremére, tradotta a Milano, pag. 12, in nota». Здѣсь двѣ ошибки: 1) по свидѣтельству директора Голицынскаго музея, на створахъ складня изображены не св. Іоаннъ и Іеронимъ, а св. Варвара и св. Іеронимъ, и 2) въ миланскомъ переводѣ Катермера-де-Кенси, сдѣланномъ Лонгеною, на страницѣ 12 рѣчь идетъ не о Распятіи Домениканскаго монастыря въ Санъ-Джиминьяно, а о какомъ-то совершенно другомъ, намъ вовсе неизвѣстномъ Распятіи, принадлежавшемъ монахинямъ въ Санъ-Кассьяно и имѣвшемъ свою совершенно отдѣльную легенду; о Голицынскомъ Распятіи говорится на стр. 7.

Средняя часть складня, писаннаго Рафаелемъ въ 1499—1500 гг.

[наход. въ Голицынскомъ музеѣ, въ Москвѣ].

Тип. К. Ретгера.

украшаетъ большую гостинную музея. Онъ виситъ на стѣнѣ, направо при входѣ, неподалеку отъ двери, ведущей въ первую гостинную. Складень состоитъ изъ трехъ частей и писанъ на деревѣ. По серединѣ изображенъ высокій крестъ, къ которому пригвожденъ Спаситель. У подножія креста, съ правой стороны, — Богоматерь со сложенными руками, съ лѣвой — Св. Іоаннъ Богословъ. На створахъ изображены Св. Іеронимъ и Св. Варвара. Къ сожалѣнію, намъ уже очень давно не приходилось видѣть этой картины, а потому ея подробности ускользаютъ изъ нашей памяти. Мы живо помнимъ однако сильное, глубокое впечатлѣніе, произведенное на насъ этимъ складнемъ, весь пошибъ котораго—чисто умбрійскій. Самое Распятіе, судя по прилагаемому при семъ рисунку, снятому съ калька Розини, сильно напоминаетъ картину, принадлежащую лорду Додлею; только ликъ Спасителя и его тѣло обращены въ противоположную сторону. „Во всемъ расположеніи Распятія, — говоритъ Кавальказелле, знакомый съ нимъ только по кальку Розини, — есть нѣчто несомнѣнно Рафаелевское, а тщательно исполненный на заднемъ планѣ ландшафтъ живо напоминаетъ находящійся въ Перуджіи, въ Каза-Бальдески, картонъ Рафаеля, изображающій встрѣчу императоромъ своей невѣсты» [1]).

Въ заключеніе, Кавальказелле указываетъ, для бо̀льшихъ подробностей, на сочиненіе: Пеккори „San Giminiano“, котораго въ Петербургѣ намъ невозможно было найдти. Быть можетъ, здѣсь встрѣтятся какія-либо новыя данныя о существующемъ въ Голицынскомъ музеѣ несомнѣнномъ Рафаелѣ.

Годами четырьмя или пятью моложе этого Распятія—Мадонна Конестабиле, о которой мы уже подробно говорили въ 1-мъ выпускѣ „Вѣстника изящныхъ искуствъ“. Не будемъ снова утомлять читателей описаніемъ этой прелестной картины, любуясь которою, не смотря на отразившіяся въ ней преданія Джованни Санти и все еще весьма сильное вліяніе Перуджино, вполнѣ уже наслаждаешься индивидуальнымъ геніемъ Рафаеля. Исторія картины и ея пріобрѣтенія читателямъ „Вѣстника“ уже извѣстны. Не забыли они и того, что этотъ chef d'oeuvre останется для Эрмитажа и его посѣтителей вѣчнымъ воспоминаніемъ незабвенной Государыни Императрицы Маріи Александровны. Мы ограничимся здѣсь только сообщеніемъ нѣсколькихъ новыхъ данныхъ относительно этой картины.

Мадонну Конестабиле Рафаель написалъ въ 1504 году въ Перуджіи, почти въ одно время со знаменитою картиною „Обрученіе Пречистой Дѣвы“ (Sposalizio), писанною имъ для церкви Св. Франциска въ Читта-

[1]) Raphael, his life and works I. 133.

ди-Кастелло и находящеюся нынѣ въ Миланѣ, въ музеѣ Брера [1]). Оказывается, что Мадонна была заказана близкимъ другомъ художника, Доменикомъ ди-Парисъ-Альфани, для дяди послѣдняго, Альфано-ди-Діаманто, отъ котораго по наслѣдству, по прямой линіи, перешла она къ его потомкамъ, графамъ Конестабиле-делла-Стаффа, въ Перуджію [2]). Мадонна Конестабиле, точно также, какъ и Sposalizio, несомнѣнно представляетъ выдающійся моментъ въ художественномъ развитіи Рафаеля. Слѣдующія за нею произведенія его, до Мадонны-дель-грандука, блѣднѣютъ передъ этою маленькою жемчужиною. Не знаемъ, почему Кавальказелле вѣритъ преданію, будто Рафаель, въ то время, какъ писалъ для Альфано-ди-Діаманто принадлежащую нынѣ Эрмитажу мадонну, вдохновлялся другимъ юношескимъ своимъ произведеніемъ, находившимся нѣкогда въ больницѣ делла-Мизерикордіа въ Перуджіи и помѣщенномъ нынѣ въ тамошнемъ музеѣ. Самъ Кавальказелле признается, что Перуджійская мадонна гораздо бо̀льшаго размѣра, что рисунокъ въ ней сухъ, краски тяжелы и рѣзки, голова Богоматери слишкомъ велика, а Младенецъ слишкомъ малъ. Тѣмъ не менѣе онъ приписываетъ эту вторую мадонну также Рафаелю, хотя и находитъ въ живописи много напоминающаго Эузебіо ди-Санъ-Джорджо, одного изъ наименѣе даровитыхъ учениковъ Перуджино. „Несомнѣнно однако— заключаетъ Кавальказелле,—что Мадонна Конестабиле вполнѣ справедливо всѣми признается однимъ изъ лучшихъ произведеній Рафаеля, тогда какъ вдохновившую его мадонну можно развѣ принять за одинъ изъ слабѣйшихъ набросковъ его первой молодости [3]).

Не смотря на глубокое наше уваженіе къ авторитету Кавальказелле, намъ кажется проще и вѣрнѣе придержаться мнѣнія Пассавана, который въ картинѣ Перуджійской галереи видитъ только свободное подражаніе Мадоннѣ Конестабиле въ гораздо большихъ размѣрахъ. Признавая за этою полукопіею неоспоримыя качества, Пассаванъ не находитъ однако ее достойною кисти Рафаеля и приписываетъ мадонну Перуждійской галереи неизвѣстному, но талантливому ученику Перуджино [4]). Кавальказелле предполагаетъ, что эскизъ, или вѣрнѣе, картонъ для Мадонны Конестабиле, принадлежавшій нѣкогда Дону Хозе ди-Мадрассо и пріобрѣтенный нынѣ Берлинскимъ музеемъ, былъ нарисованъ Рафаелемъ задолго до начатія самой картины. На рисункѣ, вліяніе Перуджино гораздо ощутительнѣе, чѣмъ на самой картинѣ. На-

[1]) Raphael his life and works. I. 163—169.

[2]) Giornale di Erud. Artistica т. 81, стр. 322—336. Статья профессора Адона Рони.

[3]) Raphael his life and works. I. 173—174.

[4]) Raphael d'Urbin et son pére Giovanni Santi par Passavant. Edition française, revue et annotée par Lacroix. II. 16.

конецъ, къ числу извѣстныхъ копій Мадонны Конестабиле, о которыхъ мы уже говорили въ 1-мъ выпускѣ „Вѣстника", Кавальказелле относитъ еще другую, хранящуюся въ Гранадскомъ соборѣ, въ Испаніи [1]).

Два года послѣ появленія Мадонны Конестабиле, а именно въ 1500 году, стали готовиться въ Урбино большія торжества по случаю возвращенія туда герцога Гвидобальдо съ многочисленною свитою. Назначенный въ 1503 папою Юліемъ II въ генералъ-капитаны папскихъ войскъ, герцогъ Гвидобальдо ди-Монтефельтре переѣхалъ съ семействомъ своимъ на житье въ Римъ. Гостепріимный урбинскій замокъ опустѣлъ. Но въ 1506 папѣ пришло на мысль овладѣть Болоньею и Перуджіею, и Гвидобальдо, для того, чтобы ближе познакомиться съ мѣстными обстоятельствами и съ настроеніемъ жителей обоихъ городовъ, рѣшился на время снова пожить въ своемъ герцогствѣ. Передъ самымъ отъѣздомъ его изъ Рима, пріѣхало туда нѣсколько запоздавшее англійское посольство. Оно должно было, отъ имени короля Генриха VII, поздравить папу Юлія II съ восшествіемъ на престолъ и одновременно передать генералъ-капитану римской церкви орденъ подвязки. Гвидобальдо былъ очень почтенъ столь рѣдкимъ для иностранца отличіемъ и рѣшился на славу отпраздновать это событіе въ Урбино. Урбинскій дворъ славился радушіемъ и любовью къ наукамъ и искуствамъ. Всѣ тогдашніе итальянскіе умники любили гостить въ Урбино. Туда стекались извѣстные ученые, писатели, важные политическіе дѣятели, художники. Гвидобальдо совершилъ въѣздъ свой въ Урбино съ необыкновенною помпою, окруженный многочисленною и блестящею свитою. День Св. Георгія былъ отпразднованъ въ герцогской столицѣ съ особеннымъ торжествомъ. Любопытные стеклись туда со всѣхъ сторонъ. Въ числѣ ихъ былъ и Рафаель, любившій посѣщать свою родину и уже близко знакомый съ урбинскимъ дворомъ [2]). Имя его было въ то время извѣстно во всей средней Италіи. Съ домомъ Монтефельтре его связывали преданія отца и личное знакомство, начавшееся въ 1504 г., когда Гвидобальдо на недолгое время пріѣзжалъ въ Урбино. Уже съ этихъ поръ Рафаель былъ въ почетѣ при урбинскомъ дворѣ и, по мнѣнію Кавальказелле, большая часть произведеній его, каковы напримѣръ Св. Георгій и Св. Михаилъ, находящіеся теперь въ Луврѣ, и группа грацій, принадлежащая лорду Додлею, были имъ писаны для урбинскихъ его благожелателей [3]). Съ

[1]) Raphael his life and works. I. 170—174.
[2]) Raphael d'Urbin, par Passavant. I. 97.
[3]) Raphael his life and works, I. 194—195.

большею частью итальянскихъ знаменитостей, сопровождавшихъ на сей разъ Гвидобальдо въ Урбино, Рафаель уже былъ или знакомъ, или даже друженъ. Въ числѣ ихъ находились графъ Бальдассаре Кастильоне, блестящій писатель и ловкій дипломатъ, считавшійся однимъ изъ самыхъ близкихъ пріятелей Рафаеля, знаменитый Андреа Доріа, Джульяно Медичи, братъ папы Льва X, Пьетро Бембо, бывшій впослѣдствіи секретаремъ того-же папы, будущій кардиналъ Довиціо да-Бибьена [1]), и племянникъ Юлія II Франческо Маріа-делла-Ровере, о которомъ Рафаель въ письмахъ отъ 1508 отзывается, какъ о старомъ другѣ и благодѣтелѣ, и многіе другіе [2]). Всѣ эти блестящія личности составили тотъ образованный и талантливый кружокъ, среди котораго, нѣсколько лѣтъ спустя, съ 1508 года, въ Римѣ, протекла остальная жизнь Рафаеля. Гвидобальдо, вслѣдъ за урбинскимъ торжествомъ, рѣшилъ отправить въ Англію чрезвычайное посольство для выраженія своей благодарности Генриху VII. Главою посольства назначенъ былъ Бальдассаре Кастильоне. Онъ долженъ былъ вести съ собою коней, соколовъ и иные богатые подарки королю. Между послѣдними, чуть ли не первое мѣсто занимала писанная Рафаелемъ на деревѣ небольшая картина, изображавшая великомученика Георгія, поражающаго змія. На святомъ надѣта подвязка, чтобы еще очевиднѣе подчеркнуть цѣль и значеніе подарка. Такъ какъ Гвидобальдо прибылъ въ Урбино въ апрѣлѣ, а Кастильоне отправленъ былъ въ Лондонъ въ іюлѣ 1506 г. [3]), то очевидно, что между этими двумя мѣсяцами написалъ Рафаель новую картину по заказу герцога урбинскаго. Джанъ-Паоло Ломаццо, родившійся семнадцать лѣтъ послѣ смерти Рафаеля и издавшій въ 1585 году свой трудъ о живописи, скульптурѣ и архитектурѣ, упоминаетъ о томъ, что Рафаель написалъ двѣ картины, изображающія св. Георгія, изъ которыхъ одна, на деревѣ, была имъ исполнена для герцога урбинскаго. Къ сожалѣнію, изъ словъ Ломаццо не легко понять, о которомъ изъ св. Георгіевъ онъ говоритъ, тѣмъ болѣе, что обѣ картины оказываются писанными на деревѣ. „S. Giorgio — сказано у Ломаццо, — che uccide il serpe, il quale si vede nella chiesa di S. Vittore dei Frati in Milano... ed in quel S. Giorgio che già fece al duca d'Urbino sopra un tavoliere“ [4]). Первый св. Георгій, писанный, какъ предполагаетъ Кавальказелле, тоже для герцога урбинскаго или по крайней мѣрѣ для кого-либо изъ двора его, находился самъ, а не копія съ него, какъ

[1]) Raphael d'Urbin etc. par Passavant I. 80.

[2]) Raphael his life and works. I. 195.

[3]) B. Baldi, Della vita e de' fatti di Guidobaldo I da Montefeltre, duca d'Urbino. 2. т. 8, 1821.

[4]) Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura di Gio. Paolo Lomazzo. Roma 1844. I. 75—76.

ошибочно показываетъ Пассаванъ, въ церкви Св. Виктора въ Миланѣ. Въ путеводителѣ по Италіи, изданномъ Андреемъ Скатто въ 1622 г., указано, что св. Георгій этотъ находился еще въ той самой Миланской церкви, о которой говоритъ Ломаццо. Пассаванъ тоже ошибается, когда говоритъ, что Ломаццо упоминаетъ о другомъ св. Георгіи, находящемся въ замкѣ Фонтенебло, близъ Парижа [1]). Объ этомъ вовсе у Ломаццо ничего не сказано, а замѣчено только, что маленькій св. Михаилъ, хранящійся нынѣ въ Луврѣ, находился въ то время въ Фонтенебло.

Извѣстно, что какъ первый св. Георгій, такъ и маленькій св. Михаилъ Архангелъ, поступили въ собраніе картинъ короля Людовика XIV изъ галереи кардинала Мацарини, умершаго въ 1661 году. Весьма вѣроятно, что маленькій св. Георгій былъ пріобрѣтенъ кардиналомъ послѣ 1622, изъ церкви св. Виктора въ Миланѣ. Труднѣе объяснить, какимъ образомъ могла перейдти въ частныя руки королевская собственность, каковою была, по свидѣтельству того-же Ломаццо, маленькая картина, изображающая св. Архангела Михаила. Красота Эрмитажнаго св. Георгія, несомнѣнная подпись самого Рафаеля на сбруѣ лошади и наконецъ синяя подвязка на ногѣ святаго, съ начальнымъ словомъ девиза ордена: „Honi“, вполнѣ доказываютъ, что Петербургская картина была отправлена герцогомъ Гвидобальдо съ Бальдассаре Кастильоне въ подарокъ королю англійскому. Мы далѣе встрѣчаемъ нашего св. Георгія въ инвентарѣ предметовъ, принадлежавшихъ королю Генриху VIII [2]). Неизвѣстно, какимъ образомъ картина перешла въ руки Вильгельма Герберта графа Пемброка. Въ 1627 и 1628 годахъ, въ то время, когда картина принадлежала лорду Пемброку, съ нея гравировали Лука Ворстерманъ, въ 1627, и Давидъ де-Гранжъ, въ 1628 г. Въ 1639 картина уже принадлежала англійскому королю Карлу I, который ее вымѣнялъ у лорда Пемброка на собраніе рисунковъ Гольбейна. Въ то время св. Георгій имѣлъ раму изъ чернаго дерева (a black ebon and speckledwooden frame) [3]). Послѣ смерти Карла I, имущество его, по приказанію Кромвеля, было распродано. За картину св. Георгія заплачено было 150 фунтовъ стерлинговъ. Она попала въ собраніе Делану̀ (de La Noue), въ Парижѣ. Тамъ она находилась въ самомъ началѣ XVIII столѣтія. „Находился еще другой св. Георгій,— повѣствуетъ Флоранъ Леконтъ, — у г. Делану; это картина второй

[1]) Raphael d'Urbin etc. par Passavant II. 22.

[2]) Замѣтки Георга Шарфа въ «Achaelogia, стр. 298—323. см. Crowe and Cavalcaselle, Raphael his life and works, I. 280.

[3]) Vertue, A catologue and description of king Charles the first's capital collection и пр. London 1757. 4 т. стр. 4.

манеры. Она ему стоила 500 пистолей; онъ заказалъ съ нея г. Шампаню (Поль Шампань, извѣстный французскій художникъ) копію для церкви въ Поръ-Ройялѣ" [1]).

Отъ Деланý, св. Георгій перешелъ къ маркизу де-Сурдису (de Sourdis), а отъ него, наконецъ, къ извѣстному Кроза̀, барону де-Тьеру. Вмѣстѣ со всѣмъ собраніемъ картинъ Кроза̀, св. Георгій пріобрѣтенъ былъ Екатериною II и поступилъ въ Эрмитажъ.

Какъ видно, Рафаель остался недоволенъ первою своею картиною, представляющею св. Георгія, и потому набросалъ, почти сейчасъ же послѣ ея окончанія, новый эскизъ, хранящійся въ Оксфордѣ, на которомъ святой представленъ уже совершенно въ иной позѣ. Эскизъ этотъ также не удовлетворилъ художника. Уже окончательно установившуюся новую композицію картины представляетъ намъ картонъ, хранящійся во флорентійской галереѣ Уффицій. Здѣсь очевидно вліяніе, произведенное на Рафаеля только-что оконченнымъ въ то время барельефомъ Донателло для церкви Орсанмикеле во Флоренціи. Чудовище поражено ударомъ, который наноситъ ему скачущій на бѣломъ конѣ святой, и рѣдко въ твореньяхъ даже самого Рафаеля встрѣчаешь больше смѣлости и огня, чѣмъ здѣсь. Въ лицѣ святаго отражается холодная рѣшимость и отвага; вся его фигура дышетъ силою и ловкостью; онъ пришпорилъ коня своего, поднявшагося надыбы и съ ужасомъ отворачивающагося отъ чудовища. Святой наклонился, нанося ударъ копьемъ; красивое лицо его зардѣлось, а надѣтый поверхъ брони плащъ развѣвается по воздуху. Чудовище еще упирается сильно на переднія ноги, но видно, что наступилъ ему конецъ: изъ его пасти слышится послѣднее рыканье, и хвостъ стянутъ въ судорожномъ движеніи. Какъ бы въ противоположность подвигу святаго, видна вдали на колѣняхъ царица Александра, величественная и прекрасная, полная вѣры и надежды на избавленіе. Дѣйствіе происходитъ среди красивой долины. Слѣва—лѣсная трущоба и пещера, служившая жилищемъ чудовищу. За царицею — красивыя деревья и кустарникъ, а вдали — церковь. Золотой шлемъ, окруженный сіяніемъ, стальная броня, бѣлый конь, украшенный золотою съ голубымъ сбруею, общій тонъ картины, среди которой отдѣляется бѣлое пятно лошади, ясность и блескъ красокъ, сила и гармонія широко-исполненныхъ, не смотря на малые ихъ размѣры, подробностей и безукоризненная правильность и благородство въ рисункѣ — ясно доказываютъ, до какого совершенства уже дошелъ 23-лѣтній Рафаель. На сбруѣ, украшающей грудь лошади, видна подпись: *Raphael V*; на голубой подвязкѣ, пристегнутой къ ногѣ свя-

[1]) Florent le Comte, Cabinet des singulurités. Paris. 1702. II. 77.

таго, — слово: *Honi*. „По истинѣ королевскимъ подаркомъ,—говоритъ Кавальказелле, — отплатилъ королю Генриху VII Гвидобальдо Урбинскій“. Однако, не смотря на восхищеніе свое картиною, Кавальказелле видимо преувеличиваетъ вредъ, причиненный ей временемъ. Поверхность, по мнѣнію его, во многихъ мѣстахъ чуть подчищена и подкрашена; время взяло свое и такъ попортило картину, что картонъ, сохранившійся въ Уффиціяхъ, съ его мастерскими абрисами и магистральными тѣнями, даетъ, пожалуй, лучшее понятіе о силѣ таланта художника. „А все же, — какъ бы невольно восклицаетъ Кавальказелле, — есть чѣмъ полюбоваться и на картинѣ“ [1]). Безошибочнѣе, по мнѣнію нашему, судитъ Ваагенъ, который находитъ сохранность картины вполнѣ удовлетворительною, и только тѣни въ тщательно выработанныхъ деревьяхъ потускнѣвшими. По мнѣнію Ваагена, Рафаель вложилъ въ эрмитажное изображеніе св. Георгія всю имѣвшуюся у него въ то время силу творчества, и оттого оно, по миньятюрному, но притомъ вполнѣ широкому и серьезному исполненію, стоитъ несравненно выше всѣхъ остальныхъ его маленькихъ картинъ [2]), за исключеніемъ, добавимъ отъ себя, Мадонны Конестабиле, которая все же останется навсегда перломъ Рафаелевской миньятюрной живописи [3]). Картина Рафаеля, которую мы только-что описали, по приказанію Императора Александра I, находившагося въ то время въ сильно-мистическомъ настроеніи, повѣшена была въ только-что украшенной портретами Доу галереѣ 1812 года, вмѣсто иконы. Послѣ пожара Зимняго Дворца въ 1837 году, при отдѣлкѣ заново Георгіевской залы, картина Рафаеля была перемѣщена туда и много лѣтъ висѣла на высотѣ, въ углу, съ теплившеюся передъ нею лампадою. Когда приходило къ окончанію устройство задуманнаго Императоромъ Николаемъ I новаго зданія Эрмитажа, возведеннаго на развалинахъ бывшаго дома Шепелева, по планамъ мюнхенскаго архитектора Лео фонъ-Клентце, хранитель собранія картинъ, профессоръ Бруни, занимавшійся въ то время разборомъ эрмитажныхъ собраній, представилъ Императору о необходимости возвратить вновь открывающемуся музею одно изъ лучшихъ произведеній Рафаеля. Государь

---

[1]) Raphael, his life and works. I, 280.

[2]) Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St.-Petersburg 42.

[3]) Подлинность эрмитажнаго св. Георгія оспариваетъ только французскій издатель Пассавана, никогда не видавшій св. Георгія и вообще не бывавшій въ Петербургѣ. Онъ самъ обличаетъ себя, завѣряя, что гравюры Ворстермана и Дегранжа ничего общаго съ эрмитажною картиною не имѣютъ. Raphael d'Urbin и пр. II-е примѣчаніе къ стр. 42—44. Мы здѣсь не приводимъ ни повтореній св. Георгія, ни гравюръ, съ него исполненныхъ. Все это подробно изложено въ каталогѣ Императорскаго Эрмитажа, часть I.

внялъ словамъ заслуженнаго художника, и св. Георгій снова занялъ должное мѣсто среди произведеній великаго урбинскаго мастера.

Картина, заказанная для англійскаго короля, произвела сильное впечатлѣніе при урбинскомъ дворѣ, и восхищенный ею Гвидобальдо заказалъ Рафаелю двѣ мадонны. „Картины, заказанныя Рафаелю герцогомъ Гвидобальдо, — повѣствуетъ Вазари, — были великолѣпными образцами второй его манеры; онѣ до сихъ поръ находятся во владѣніи свѣтлѣйшаго и превосходнѣйшаго герцога урбинскаго [1])". Всѣ первые историки Рафаеля, съ Пассаваномъ и Кавальказелле во главѣ, мадоннами, заказанными Гвидобальдо въ 1506 году, признаютъ маленькую Орлеанскую мадонну, принадлежащую нынѣ герцогу Омальскому, который купилъ ее у извѣстнаго парижскаго любителя Делессера (Delessert) за 24,000 франковъ, и находящуюся въ Императорскомъ Эрмитажѣ подъ № 37 мадонну, извѣстную подъ именемъ „Мадонны со св. Іосифомъ безъ бороды". Рафаель написалъ ее, вѣроятно, во Флоренціи. Пассаванъ нашелъ указаніе на нее въ рукописномъ инвентарѣ герцогскаго урбинскаго имущества, составленномъ въ 1623 году. Инвентарь этотъ хранился подъ № 386-мъ въ Пезаро у монаховъ-олевитанъ, въ ихъ библіотекѣ. Картина помѣчена тамъ, какъ писанная на деревѣ и изображающая Пресвятую Дѣву съ Предвѣчнымъ Младенцемъ и св. Іосифомъ [2]). Кавальказелле утверждаетъ, что описаніе, сохранившееся въ Пезарскомъ инвентарѣ, къ эрмитажной мадоннѣ не подходитъ, такъ какъ въ концѣ его сказано, что картина была круглая, тогда какъ эрмитажная мадонна имѣетъ четыреугольную форму [3]). О круглой формѣ мадонны Кавальказелле заключаетъ изъ слѣдующихъ словъ инвентаря, которыя онъ и приводитъ: „Quadro uno di mano di Raffaelle con un Cristo, Madonna, S. Gioseffe (sic) e ornamento a foggia di specchio [4])". Изъ словъ этихъ видно только, что картина имѣла форму зеркала, или, вѣрнѣе, что картина была украшена по образу зеркала. Намъ кажется, что слова эти относятся къ рамѣ, а не къ формѣ картины; во всякомъ случаѣ, въ началѣ XVI столѣтія, круглая форма не составляла необходимаго условія въ представленіи о зеркалѣ, и поэтому нѣтъ достаточной причины сомнѣваться въ томъ, что именно эрмитажная картина упомянута въ приведенномъ Пассаваномъ инвентарѣ. Исторія нашей картины, послѣ упоминанія о ней въ инвентарѣ, теряется на нѣкоторое время во мракѣ. Когда и какъ вышла она изъ урбин-

[1]) Lives of the most eminent painters, sculptors and architects, translated from the italian of Giorgio Vasari etc. London, 8°, 1870. III 8.

[2]) Passavant, Raphael d'Urbin etc. II, 44.

[3]) Raphael, his life and works. I, 285.

[4]) Тамъ же, I, 287.

скаго дворца,—неизвѣстно, но въ первой половинѣ XVII вѣка она уже является въ Парижѣ, достояніемъ незаконнаго сына короля Карла IX, герцога Ангулемскаго. Этотъ герцогъ умеръ въ 1650, а сынъ его въ 1653, и съ ними родъ ихъ пресѣкся. Преданіе гласитъ, что Мадонна со св. Іосифомъ безъ бороды попала въ руки невѣжды, который ее совершенно записалъ. Вслѣдствіе этого картина была продана герцогомъ Ангулемскимъ и досталась за ничтожную цѣну нѣкоему Барруа (Barroy). Послѣдній отдалъ ее реставратору-художнику Вандину (Vandine), которому удалось, не портя картины, снять съ нея всѣ новѣйшія подмалевки. Старинная живопись выступила наружу во всей ея первобытной красотѣ. Мадонна была пріобрѣтена, какъ несомнѣнное произведеніе Рафаеля, однимъ изъ первыхъ знатоковъ того времени, Кроза̀, барономъ де-Тьеромъ, собраніе котораго было извѣстно во всей Европѣ [1]). Она перешла со всею галереею Кроза̀ въ Эрмитажъ, въ славные дни Екатерины II, когда съ умѣньемъ тратились у насъ огромныя деньги на пріобрѣтеніе художественныхъ сокровищъ.

Орлеанская и эрмитажная мадонны играютъ важную роль въ исторіи художественнаго развитія Рафаеля. Онѣ были плодомъ долгаго пребыванія его во Флоренціи и добросовѣстнаго изученія старинныхъ и современныхъ мастеровъ. Рисунки карандашемъ и эскизы тушью, набросанные Рафаелемъ съ 1504 по 1508 годъ и разсѣянные въ наши дни по разнымъ музеямъ Европы, доказываютъ, какъ серьезно и неутомимо занимался онъ въ это время искуствомъ, какъ добросовѣстно допытывался до способовъ, которыми Донателло, Гирландайо и Ліонардо да-Винчи успѣли плѣнять зрителей. Несомнѣнно, эти три художника имѣли преобладающее вліяніе на Рафаеля въ это время, и въ разрозненныхъ нынѣ альбомахъ его находимъ мы много набросковъ, прямо скопированныхъ съ произведеній этихъ мастеровъ. Пребываніе во Флоренціи во многомъ измѣнило взглядъ Рафаеля на живопись Преобладающее вліяніе имѣлъ на него Ліонардо-да-Винчи. Онъ вдохновился манерою послѣдняго, сталъ изучать его пріемы и вскорѣ, подобно великому миланскому художнику, научился понимать и воспроизводить природу такъ, какъ она есть. Къ сильной умбрійской подготовкѣ привились теперь всѣ лучшія качества тѣхъ геніальныхъ художниковъ, которыми въ то время такъ справедливо гордилась Италія. Но изученіе чужихъ произведеній не сдѣлало Рафаеля подражателемъ. Силою своего мощнаго генія, онъ все въ себѣ переработывалъ, и картины стали выходить изъ-подъ его кисти въ негаданной дотолѣ, совершенно своеобразной красѣ. Не теряя умбрійскихъ преданій чистоты и величія,

[1]) Passavant, Raphael d'Urbin и пр. II 44 и Raphael, his life and works, I 285.

Рафаель сталъ, однако, гораздо строже изучать природу; краски его, до сихъ поръ только богатыя и яркія, засквозили полутонами, и все въ его картинахъ обновилось: отъ нихъ стало вѣять настоящею жизнью.

Пречистая Дѣва, на эрмитажной картинѣ, представлена сидящею въ комнатѣ, почти въ профиль. Густые бѣлокурые волосы, заплетенные въ косы, зачесаны назадъ, и на нихъ накинуто покрывало. Они придаютъ лицу Приснодѣвы, въ которомъ Кавальказелле находитъ большое сходство съ мюнхенскою Мадонною Каниджани, какой-то почти германскій отпечатокъ. Въ чертахъ Богоматери соединена глубокая нѣжность съ оттѣнкомъ сильной, но сдержанной грусти. Въ наклоненныхъ къ Спасителю глазахъ, вмѣстѣ съ материнскою любовью, сквозитъ предчувствіе будущаго страданія. Она проникнута величіемъ своего божественнаго Сына и какъ-бы заранѣе готовится перенести горе его крестной смерти. На колѣняхъ у Пречистой Дѣвы сидитъ Младенецъ-Іисусъ, ручкою обхватываетъ шею матери, и сильнымъ, граціознымъ движеніемъ обращается къ стоящему позади безбородому Іосифу. Лицо Спасителя выражаетъ необыкновенную глубину мысли, соединенную съ совершенною дѣтскою прелестью. Св. Іосифъ стоитъ, облокотясь обѣими руками на посохъ; кроткій и грустный взоръ его устремленъ на обращающагося къ нему Спасителя. Въ позахъ много жизни и движенія, которыя однако вполнѣ отмѣчены умбрійскою простотою и величіемъ, унаслѣдованными отъ Перуджино. Прозрачный блескъ красокъ уравномѣренъ прелестными полутонами. Эти переходные сложные тоны представляютъ неизвѣстную дотолѣ въ Рафаелѣ черту и служатъ явнымъ свидѣтельствомъ, какъ благотворна была для него дѣятельность во Флоренціи. Эрмитажная мадонна выдержана притомъ въ крайне симпатичной гаммѣ блестящаго янтарнаго отлива.

Лучшіе знатоки живописи съ особеннымъ наслажденіемъ любовались описанною нами картиною; о ней подробно упоминаютъ всѣ замѣчательные историки Рафаеля. Ваагенъ и Кавальказелле изучали ее со всѣхъ сторонъ. Никогда и никто въ подлинности этого Рафаеля не сомнѣвался. Однако, въ послѣднее время, нѣсколько французскихъ, скорѣе любителей, чѣмъ знатоковъ, стали оспаривать эту подлинность. Первымъ неблагосклонно отозвавшимся объ эрмитажной картинѣ былъ, если не ошибаемся, Грюэръ (M. A. Gruyer); въ своемъ болѣе обширномъ, чѣмъ серіозномъ, трудѣ о мадоннахъ Рафаеля [1]). Вторымъ — Клеманъ де-Рисъ (Clement de Ris), поверхностныя статьи котораго объ Эрмитажѣ, преисполненныя грубыхъ ошибокъ и неточностей, помѣщены были въ Gazette des beaux-arts за 1879 годъ и прямо ука-

[1]) M. A. Gruyer, Vierges de Raphael. III. 273.

зываютъ, какъ бѣгло и неосновательно онъ осмотрѣлъ эрмитажныя собранія. Наконецъ, недавно, Евгеній Мюнцъ, въ своей монографіи о Рафаелѣ, вполнѣ отрицаетъ участіе великаго художника какъ въ композиціи, такъ и въ исполненіи описанной нами картины [1]). Всѣ три французскіе писатели при этомъ единогласно утверждаютъ, что картина была нѣсколько разъ переписана, и что отъ первобытной живописи уже на ней ничего не осталось. Замѣтимъ при этомъ, что за исключеніемъ Клемана де-Риса, быстро обѣжавшаго залы Эрмитажа во время своего кратковременнаго пребыванія въ Петербургѣ, ни Грюэръ, ни Мюнцъ лично не знакомы съ эрмитажною галереею и никогда въ Петербургѣ не бывали.

Наоборотъ, вполнѣ ученые спеціалисты, каковы Ваагенъ и Кавальказелле, долго и внимательно изучавшіе картину въ Эрмитажѣ, пришли къ совершенно другому заключенію. Въ Берлинскимъ музеѣ сохранился набросокъ руки Рафаеля, который, очевидно, былъ первою мыслью эрмитажной мадонны. Ваагенъ негодовалъ на показаніе Пассавана, никогда не видавшаго мадонны, будто картина сильно пострадала отъ подмалевокъ и исправленій. „Я долженъ возразить противъ этого, — говоритъ ученый знатокъ, оказавшій столько истинныхъ услугъ Эрмитажу, — что общая тщательная моделировка картины, особенно въ фигурѣ Предвѣчнаго Младенца, и совершенство въ исполненіи малѣйшихъ подробностей, доведенное до того, что видишь почти каждый отдѣльный волосъ, сохранились въ полномъ совершенствѣ. О подправкахъ не можетъ быть здѣсь рѣчи, хотя, надо сознаться, что общій тонъ картины холоденъ и не такъ блестящъ, какъ на другихъ, мнѣ извѣстныхъ картинахъ Рафаеля, писанныхъ въ одну пору съ эрмитажною мадонною“ [2]). Этотъ холодный тонъ, котораго мы въ картинѣ вовсе не видимъ, Ваагенъ приписываетъ отчасти самой подмалевкѣ ея, а отчасти тому, что, при реставраціяхъ, утратились ея теплыя гласировки [3]).

Несомнѣнно, самый компетентный судья итальянской живописи въ наши дни—г. Кавальказелле. Всю жизнь свою посвятилъ онъ изученію древнихъ итальянскихъ мастеровъ, и опытный глазъ его сразу схватываетъ малѣйшую поправку на старинной картинѣ. „Въ эрмитажной мадоннѣ — говоритъ онъ — видны три подправленныя пятна (spots) на лбу у св. Іосифа, три на лицѣ Божіей Матери, два на ея шеѣ и два или

---

[1]) Eugène Munz, Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps. Paris. 1881. 8⁰ 206.

[2]) G. F. Waagen, Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg. стр. 44.

[3]) Тамъ же.

три на ногахъ Спасителя" [1]). Кавальказелле особенно цѣнитъ эрмитажную мадонну; онъ любуется широтою и твердостью кисти въ живописи лица Спасителя, находитъ что-то особенно материнское въ Пречистой Дѣвѣ и, глядя на эту мадонну, невольно вспоминаетъ о Мадоннѣ дель-каделино, тѣмъ болѣе, что и на эрмитажной картинѣ группа Богоматери съ Предвѣчнымъ Младенцемъ отдѣляется на пейзажномъ фонѣ, видимомъ въ открытую арку комнаты. Кавальказелле находитъ, что картина наша особенно интересна потому, что безбородый св. Іосифъ, относительно лица и головы, послужилъ какъ-бы прототипомъ для большой картины, извѣстной подъ названіемъ „Мадонны съ пальмою", которую Рафаель принялся писать во Флоренціи почти немедленно послѣ эрмитажной мадонны и которая принадлежала нѣкогда герцогу Орлеанскому, а нынѣ находится въ Лондонѣ, куда ее перевезъ богачъ-герцогъ Бриджуатеръ. Она украшаетъ нынѣ галерею лорда Эллесмира (Ellesmere) [2]).

Нѣсколько позднѣе предыдущихъ картинъ, написано было четвертое произведеніе Рафаеля, составляющее, подобно тремъ описаннымъ, собственность Императорскаго Эрмитажа. Это — до сихъ поръ никѣмъ неоспариваемая „Богоматерь рода герцоговъ Альба" (Madonna di casa d'Alba). По мнѣнію Пассавана, Рафаель занялся композиціею этой картины вскорѣ послѣ своего переселенія въ Римъ, т. е. послѣ 1508 года. Послѣднее время, проведенное Рафаелемъ во Флоренціи, было блестящею для него эпохою. Знаменитые его соперники по искуству, Ліонардо да Винчи и Микель-Анджело, одинъ за другимъ покинули Тоскану, не окончивъ начатыхъ ими въ Палаццо-Веккіо громадныхъ работъ. Соперникомъ Рафаелю остался только Фра-Бартоломмео. Но съ соперникомъ этимъ урбинскій художникъ связанъ былъ тѣсною дружбою и не только прислушивался къ добрымъ его совѣтамъ, но даже усвоилъ себѣ лучшія его качества — тѣ, которыя подходили къ собственному его таланту. „Рафаель, — говоритъ Вазари, — какъ въ рисункѣ, такъ и въ краскахъ, постоянно держался средняго пути, заимствуя у другихъ художниковъ лучшія ихъ качества, но умѣя образовывать изъ этихъ заимствованій свой собственный, самобытный пошибъ". Въ началѣ пребыванія своего во Флоренціи, онъ несомнѣнно подпалъ подъ вліяніе Микель-Анджело. Готовясь писать Мадонну Терранувова, находящуюся нынѣ въ Берлинѣ, онъ, очевидно, мечталъ о видѣнной имъ у Аньоло Дони мадоннѣ, написанной для послѣдняго Микелемъ-Анджело и украшающей въ наши дни трибуну въ галереѣ Уффицій. Это вліяніе

[1]) Raphael, his life and works и пр. I. 285.

[2]) Тамъ же, I. 285—287

сильно отразилось въ берлинской картинѣ. Но сумрачный и неуживчивый Буонаротти не съумѣлъ привязать къ себѣ Рафаеля. Онъ пересорился съ Перуджино и Ліонардо и жестоко издѣвался надъ первымъ, какъ надъ устарѣлымъ и безтолковымъ живописцемъ. Рафаель, глубоко преданный своему учителю и полный энтузіазма къ произведеніямъ великаго миланскаго живописца, сталъ избѣгать Микель-Анджело и всецѣло поддался вліянію Ліонардо, о которомъ намъ уже пришлось говорить выше. Время однако взяло свое, и произведенія многосторонняго Буонаротти невольно стали приковывать къ себѣ вниманіе Рафаеля. Самъ Микель-Анджело уѣхалъ въ Болонью, но произведенія его остались во Флоренціи, и Рафаель сталъ ихъ жадно изучать, сознавая; что никогда дотолѣ не существовало такаго геніальнаго, по силѣ и совершенству, рисовальщика. По мнѣнію Вазари, въ нѣсколько мѣсяцевъ изученія Микель-Анджело, Рафаель пріобрѣлъ то, что другимъ не дается трудомъ цѣлой жизни. Мадонна, писанная для Аньоло Дони, почти единственная изъ неразвѣнчаныхъ въ наши дни произведеній Микель-Анджело, повидимому не выходила изъ головы Рафаеля, и снова она вспомнилась ему, когда онъ сталъ сочинять первые наброски для Мадонны д'Альба. Здѣсь вліяніе Микель-Анджело ощущается гораздо сильнѣе, чѣмъ на упомянутой нами выше Мадоннѣ Террануова. Вліяніе это выказалось въ менѣе удачныхъ частяхъ картины, каковы напримѣръ тощія и ломанныя складки, совершенно напоминающія Мадонну Дони. Какъ видно, Рафаелю не сразу досталась композиція нашей мадонны. Сохранилось много этюдовъ, доказывающихъ, съ какимъ трудомъ дошелъ великій художникъ до окончательнаго результата. Въ музеѣ Викара, въ Лиллѣ, видимъ мы два наброска. Первый, очевидно, рисованъ съ мужчины-натурщика; это — этюдъ позы. На второмъ, набросанномъ нѣсколькими штрихами въ кругѣ, какъ и мадонна Микель-Анджело, Пречистая Дѣва — уже женщина, но поза ея еще невполнѣ опредѣлена, голова же Богоматери и Предвѣчный Младенецъ нѣсколько оконченнѣе. Кромѣ того, существуетъ еще пробный эскизъ въ Альбертинскомъ собраніи, въ Вѣнѣ, и два оконченные картона, одинъ въ ризницѣ Латеранскаго собора, въ Римѣ, а другой въ собраніи графа д'Утремонъ (d'Outremont), въ Литихѣ [1]).

Мадонна д'Альба находилась въ XVI ст. въ Неаполитанскомъ королевствѣ, въ городкѣ Ночера-де-Пагани (Nocera de' Pagani), у монаховъ-оливетанъ. По предположенію Пассавана, эта картина была принесена въ даръ Оливетанскому монастырю знаменитымъ Павломъ Іовіемъ, котораго папа Климентъ VII, изъ дома Медичи, посвятилъ въ

[1]) Passavant, Raphael d'Urbin и пр. II. 106.

ночерскіе епископы [1]). Извѣстный писатель объ искуствѣ, падре-Реста, на спорномъ, впрочемъ, карандашномъ наброскѣ нашей мадонны, сохранившемся въ Миланѣ, въ Амброзіанѣ, начерталъ слѣдующую надпись: „primo studio di Raffaello d'Urbino del tondo che stava per altare nella chiesa de'Padri Olivetani di Nocera de'Pagani — era celebrissimo". Знаменитость картины обратила на себя вниманіе вице-короля, маркиза дель-Карпіо, управлявшаго отъ имени Испаніи Неаполитанскимъ королевствомъ. Съ разрѣшенія духовнаго начальства, онъ пріобрѣлъ мадонну Рафаеля за 1,000 скудо. „Il sig. marchese del Carpio, — говоритъ далѣе приведенная нами выше надпись въ Амброзіанѣ, — con licenza della congregazione del S. Consiglio lo comprò dei Padri per mille scudi" [2]). Окончивъ службу свою въ Неаполѣ, маркизъ дель-Карпіо увезъ картину съ собою въ Испанію. Неизвѣстно, по наслѣдству ли, или вслѣдствіе покупки, но ночерская мадонна вскорѣ перешла во владѣніе герцоговъ Альба. Въ прошломъ столѣтіи она украшала дворецъ герцоговъ въ Мадридѣ и носила уже ихъ имя. Антоній Конки, въ сочиненіи своемъ объ Испаніи (Descrizione odeparica della Spagna. Parma, 1793) подробно описываетъ нашу мадонну [3]). Кромѣ оригинала, во дворцѣ Альба, хранилась еще старинная, весьма хорошая копія съ него. Преданіе гласитъ, что герцогиня Альба, въ самомъ концѣ прошлаго столѣтія, еще при жизни, завѣщала мадонну Рафаеля и копію съ нея своему доктору, вылечившему ее отъ тяжкой болѣзни. Весьма скоро послѣ подписанія этого завѣщанія, въ 1801 году, герцогиня внезапно умерла. Во всемъ Мадридѣ заговорили объ отравленіи, доктора арестовали и предали суду. Его спасъ всесильный въ то время въ Испаніи королевскій фаворитъ, Эммануилъ Годой, князь Мира. Освобожденный изъ-подъ суда, докторъ уступилъ своему благодѣтелю, большому любителю картинъ, только копію съ Мадонны д'Альба, а самый оригиналъ продалъ датскому посланнику въ Мадридѣ графу фонъ-Бурке (Burcke), только-что назначенному въ Лондонъ. Здѣсь фонъ-Бурке продалъ мадонну за 4,000 фунтовъ стерлинговъ амстердамскому банкиру Кузвельту (W. G. Coesvelt), большому любителю, собраніе картинъ котораго въ Лондонѣ (Carlton terrace) пользовалось въ началѣ нынѣшняго столѣтія большою славою. Часть этого собранія, а именно 74 картины испанской школы, изъ которыхъ, впрочемъ, только 50 сочтены были достойными поступить въ эрмитажный музей, куплена была у Кузвельта Императоромъ Александромъ I въ 1814 и 1815 годахъ. Въ

---

[1]) Passavant, Raphael d'Urbin и пр. 106—107.

[2]) Тамъ же.

[3]) Тамъ же.

1836 году, Императоръ Николай I пріобрѣлъ за 14,000 фунтовъ стерлинговъ еще 8 картинъ у Кузвельта, изъ которыхъ, впрочемъ, одна только Мадонна д'Альба въ полномъ смыслѣ слова составила украшеніе для эрмитажнаго собранія.

Пресвятая Дѣва изображена здѣсь сидящею среди луга. Лѣвою рукою она поддерживаетъ Младенца-Іисуса, а правою, въ которой держитъ книгу, притягиваетъ къ себѣ малютку Іоанна. Полный любви и грусти, взоръ Богоматери сосредоточенъ на обоихъ дѣтяхъ. Спаситель одною рукою обнимаетъ Пречистую Дѣву, а другою хватается за маленькій крестъ, который ему подноситъ колѣнопреклоненный Іоаннъ. У мадонны въ правой рукѣ книга. Этотъ мотивъ, впервые встрѣчаемый у Рафаеля на Мадоннѣ Конестабиле, сдѣлался съ тѣхъ поръ для него любимымъ, и надо сказать, что художникъ умѣлъ примѣнять его къ своимъ мадоннамъ съ необыкновеннымъ разнообразіемъ. Картина въ главныхъ частяхъ сохранилась недурно, но, къ сожалѣнію, длинная продольная трещина идетъ поперекъ картины, прямо по лицу Богоматери. Трещина эта хотя и задѣлана, однако поправка, не смотря на противоположное мнѣніе Пассавана, едва ли знакомаго съ картиною, невольно бросается въ глаза каждому любителю. Нѣкоторыя сквозныя тѣни на лбу св. Іоанна немного стерты. Ландшафтъ, на которомъ отдѣляется Святое Семейство, былъ когда-то совершенно переписанъ. Къ счастію, неизвѣстный варваръ, поднявшій кисть свою на произведеніе Рафаеля, употребилъ при этомъ такія густыя и при томъ такъ рѣзко отличавшіяся отъ первобытнаго фона краски, что ловкому реставратору не трудно было ихъ снять и возставить живопись Рафаеля въ прежнемъ неизмѣненномъ видѣ.

Съ Мадонны д'Альба существуетъ нѣсколько копій. Одна, какъ мы сказали, находилась у Эммануила Годоя, другая довольно плохая, виситъ въ галереѣ Боргезе, въ Римѣ; у графа Виллиха и Лоттума въ Берлинѣ есть четырехугольная копія съ эрмитажной мадонны, работы, какъ предполагаетъ Пассаванъ, Франческо Пенни. Существуютъ еще копіи въ Лондонѣ у лорда Додлея, въ Миланѣ у Бернарди, въ Вѣнѣ въ академіи и проч. Альбскую мадонну гравировали: А. Буше-Денуайе въ 1823, in f., Штадлеръ, б. in 4-to и Витали въ Римѣ, in 4-to.

Переходимъ теперь къ послѣдней изъ приписываемыхъ Рафаелю картинъ въ Россіи. Это — принадлежащій Эрмитажу грудной портретъ старика въ черномъ платьѣ и беретѣ, съ бѣлыми, какъ лунь, волосами. Портретъ этотъ уже давно служитъ предметомъ споровъ между знатоками. Иные, напримѣръ Ваагенъ и Липгардтъ, признаютъ это произведеніе за несомнѣнную работу Рафаеля; другіе, какъ, напримѣръ,

Пассаванъ, готовы согласиться, на основаніи нѣкоторыхъ сохранившихся на шеѣ первобытныхъ мазковъ кисти, что портретъ могъ быть, пожалуй, написанъ Рафаелемъ, но при этомъ замѣчаютъ, что, благодаря нѣкоторымъ перемалевкамъ, ничего почти отъ прежней живописи въ настоящее время не осталось. Третьи, наконецъ, прямо отрицаютъ что-либо общее между урбинскимъ художникомъ и принадлежащимъ Эрмитажу портретомъ. Къ несчастію, исторія этого портрета чрезвычайно темна. Мы знаемъ только, что онъ принадлежалъ нѣкогда барону Гектору де-Гаріо (de-Garriod) и отъ него былъ купленъ королемъ Нидерландскимъ Вильгельмомъ II, извѣстнымъ знатокомъ и любителемъ живописи. Портретъ украшалъ богатое собраніе короля, постоянно слылъ за Рафаеля и назывался изображеніемъ извѣстнаго его современника, поэта Джакомо Санаццаро (р. 1458, ум. 1530). Въ 1850 году, послѣ смерти короля, собраніе его было распродано, и портретъ, вмѣстѣ съ 12-ю другими первоклассными картинами, купленъ былъ, по приказанію Императора Николая I, нарочно посланнымъ въ Гагу хранителемъ эрмитажной галереи, Ѳ. А. Бруни. За всѣ картины заплачено было 175,823 голландскихъ флориновъ, въ томъ числѣ за портретъ Санаццаро 16,000 флориновъ. Эрмитажный портретъ изображаетъ старца, обращеннаго въ $^3/_4$ влѣво, съ глазами, устремленными на зрителя. На головѣ, какъ мы уже сказали, черная шапочка; сѣдые волосы развѣваются по обѣимъ сторонамъ головы. Узкій бѣлый воротникъ облегаетъ простое черное платье. По мнѣнію Пассавана, лицо, изображенное на эрмитажномъ портретѣ и нѣсколько менѣе пожилой ликъ, находящійся на фрескѣ „Парнасъ“ въ ватиканской станцѣ Подписи (della segnatura), позади Овидія, всегда слывшій за изображеніе Санаццаро, одна и та же личность. Эрмитажный портретъ, писанный масляными красками, говоритъ далѣе Пассаванъ, видѣвшій его у короля Нидерландскаго, былъ нѣкогда великолѣпнымъ произведеніемъ; но онъ такъ много пострадалъ отъ времени, его такъ часто и сильно переправляли, что теперь трудно составить правильное понятіе о томъ, каковъ онъ былъ первоначально. Только на шеѣ видны еще нетронутые удары кисти великаго художника; судя по нимъ и принимая во вниманіе весь пошибъ картины, можно считать портретъ этотъ за произведеніе Рафаеля [1]). Ваагенъ предполагаетъ, что сильныя поправки, примѣченныя Пассаваномъ, были впослѣдствіи сняты съ картины искуснымъ реставраторомъ, такъ какъ въ настоящее время на всей картинѣ видно ея первоначальное, тонкое, прозрачное письмо. Необыкновенное благород-

[1]) Passavant, Raphael d'Urbin и пр. II. 365.

ство выраженія, отмѣнная подготовка и гласировка, по мнѣнію Ваагена, прямо указываютъ на то, что портретъ исполненъ Рафаелемъ, хотя онъ не согласенъ съ тѣмъ, что это—изображеніе Санаццаро. Сильная, почти жесткая опредѣленность контуровъ, нѣкоторая неточность рисунка, особенно раккурса рта, и теплый желто-коричневый тонъ всей картины заставляютъ Ваагена предполагать, что эрмитажный портретъ принадлежитъ къ флорентійской эпохѣ жизни Рафаеля и былъ имъ написанъ не позже 1506 года [1]). Въ 1872 году, показавшіяся на портретѣ щели побудили эрмитажное начальство распорядиться о перенесеніи портрета съ дерева на полотно. Это трудное дѣло было, по обыкновенію, поручено искусному реставратору Эрмитажа, А. С. Сидорову. Когда сняты были съ оборотной стороны картины послѣдніе слои дерева, произведеніе Рафаеля предстало во всей первобытной красотѣ своей, и только тогда можно было понять, чѣмъ былъ портретъ нѣкогда. Удивленный Сидоровъ поспѣшилъ увѣдомить о томъ тогдашняго директора Эрмитажа, С. А. Гедеонова. Назначенъ былъ совѣтъ изъ хранителей, на который приглашенъ былъ просвѣщенный знатокъ и любитель искуства, покойный графъ С. Г. Строгановъ. На совѣтѣ единогласно выражено было желаніе сохранить, буде возможно, обѣ стороны картины, сжавъ ихъ между двумя зеркальными стеклами. Противъ этого протестовалъ Сидоровъ, заявивъ, что, безъ поддержки полотна, живопись неминуемо должна разсыпаться. Тогда знатоки рѣшили, что, конечно, жаль жертвовать лучшею стороною картины, но что въ то же время, выставлять изнанку живописи—противно всѣмъ законамъ эстетики. Вслѣдствіе этого, такъ называемый портретъ Санаццаро положено было просто наклеить на полотно, оставивъ лицевую сторону его въ прежнемъ видѣ. Несомнѣнно, что мнѣніе Пассавана относительно портрета—самое основательное: портретъ былъ немилосердно реставрированъ, и тѣ недостатки, которые Ваагенъ приписываетъ молодости Рафаеля, суть дѣло рукъ неловкихъ поновителей его произведенія.

---

[1]) Waagen, Kaiserliche Eremitage, 44—45.

(*Окончаніе въ слѣдующемъ выпускѣ*).

Марьяно Фортуни.

Статья А. Н. Матушинскаго.

I.

Имя умершаго въ ноябрѣ 1874 года молодаго испанскаго живописца Марьяно Фортуни (Fortuny) едва знакомо у насъ, да и то больше только по слуху, а между тѣмъ за границею и особенно въ главныхъ художественныхъ центрахъ Европы — въ Римѣ и въ Парижѣ — оно уже давно пользуется громкою извѣстностью. Причина этого, на первый взглядъ, довольно страннаго явленія объясняется тѣмъ, что произведенія Фортуни, при его жизни никогда непоявлявшіяся ни на одной художественной выставкѣ въ западной Европѣ, совсѣмъ не попадали въ Россію. Лишь въ самое послѣднее время, въ 1875 году, слѣдовательно уже по смерти его, извѣстному московскому любителю искуства, Д. П. Боткину, удалось пріобрѣсти, для своей прекрасной галереи въ Москвѣ, одну картину Фортуни. Позже, г. Боткинымъ пріобрѣтенъ еще одинъ небольшой его этюдъ. Если присоединить сюда находящуюся въ коллекціи В. А. Нарышкина мастерскую акварель „Курильщикъ опіума“, то это будетъ едва ли не все, что изъ произведеній Фортуни находится въ Россіи. Въ большинствѣ случаевъ аква-

рели и картины знаменитаго испанца, необыкновенно высоко цѣнимыя знатоками, изъ мастерской художника, по неслыханнымъ до того времени цѣнамъ, прямо переходили въ руки немногихъ богачей-любителей и такимъ образомъ дѣлались почти недоступными для публики; лишь нѣкоторыя, весьма, впрочемъ, немногія изъ его вещей, появлялись отъ времени до времени въ окнахъ магазина Гупиля, въ Парижѣ, и тотчасъ же потомъ дѣлались предметомъ всеобщаго любопытства и безконечныхъ разговоровъ.

Къ числу наиболѣе горячихъ поклонниковъ Фортуни принадлежитъ нѣкто г. Стюартъ (Stewart), богачъ-милліонеръ и вмѣстѣ тонкій знатокъ искуства. Онъ постоянно находился въ самыхъ дружественныхъ отношеніяхъ къ Фортуни, не жалѣлъ никакихъ денегъ на покупку его произведеній и, благодаря отчасти короткому своему знакомству съ художникомъ, а отчасти своимъ широкимъ средствамъ, успѣлъ собрать въ своемъ прекрасномъ отелѣ, Cours la Reine, 22, въ Парижѣ, болѣе двадцати картинъ Фортуни, да почти столько же, если не больше, великолѣпныхъ акварелей и много его рисунковъ перомъ, короче сказать, чуть не добрую треть всего, что произведено знаменитымъ мастеромъ въ продолженіе его короткой художественной карьеры. Говорятъ, что находящіяся у Стюарта картины и акварели Фортуни стоятъ, по существующимъ цѣнамъ, больше милліона франковъ. По моему мнѣнію, цифра эта скорѣе уменьшена, чѣмъ преувеличена, особенно если принять во вниманіе тотъ фактъ, что г-жѣ Cassin, счастливой обладательницѣ одного изъ лучшихъ произведеній Фортуни, „La Vicaria“, нынѣ предлагаютъ за эту картину совершенно баснословную цѣну.

Въ богатой коллекціи Стюарта, въ числѣ многихъ другихъ произведеній испанскаго живописца, находится „Голова мавра“, — первая картина масляными красками, вышедшая изъ-подъ кисти Фортуни; здѣсь же и послѣдняя, вполнѣ оконченная его вещь, „La Modela“. Словомъ, тутъ весь Фортуни, со всѣми его достоинствами и недостатками. Не зная собранія Стюарта, нельзя составить себѣ яснаго понятія о Фортуни. Поэтому-то, говоря о высоко талантливомъ художникѣ, было бы странно не помянуть добрымъ словомъ и того, кто такъ умѣлъ цѣнить его и чье блестящее собраніе картинъ положительно необходимо для правильной оцѣнки своеобразнаго и подъ-часъ весьма причудливаго корифея новѣйшей живописи.

Мнѣ показалось, что читателямъ „Вѣстника изящныхъ искуствъ“ будетъ небезынтересно поближе познакомиться съ оригинальною личностью Фортуни и съ его произведеніями, надѣлавши-

ми въ мірѣ искуства столько шума. Лѣтомъ 1875 года, вышла въ Парижѣ прекрасно написанная книга, подъ заглавіемъ: „Fortuny, sa vie et son œuvre“, принадлежащая перу одного изъ ближайшихъ его друзей, недавно умершему барону Давиллье. Заимствуя изъ названной книги, а равно изъ изустныхъ разсказовъ почтеннаго барона, біографическія подробности о Фортуни и пополняя ихъ собственными замѣтками о картинахъ и акварелляхъ Фортуни, которыя мнѣ не разъ случалось видѣть какъ въ собраніи Стюарта, такъ и на всемірной парижской выставкѣ 1878 года, а также въ Museo Real въ Мадридѣ, въ барселонскомъ музеѣ и въ частныхъ коллекціяхъ: вдовы покойнаго, M-me Фортуни, ея брата — испанскаго живописца Раймундо Мадрассо, Альберта Гупиля — одного изъ представителей извѣстнаго торговаго дома, я надѣюсь представить возможно полную характеристику этого, во многихъ отношеніяхъ необыкновенно замѣчательнаго художника, увы! такъ рано погибшаго для искуства въ полномъ расцвѣтѣ своего могучаго таланта [1]).

II.

Картины Фортуни съ перваго раза обыкновенно производятъ на зрителя довольно странное впечатлѣніе. При бѣгломъ взглядѣ на нихъ, глазъ прежде всего поражается непривычнымъ сочетаніемъ цвѣтовъ, радужнымъ блескомъ красокъ, чрезмѣрнымъ, можно сказать, подавляющимъ богатствомъ и разнообразіемъ обстановки, среди которой фигуры играютъ второстепенныя роли какихъ-то маріонетокъ или разноцвѣтныхъ бабочекъ; но чѣмъ больше станете вы всматриваться въ картину, тѣмъ больше она начинаетъ вамъ нравиться: кажущаяся пестрота мало по малу сглаживается и принимаетъ гармоническіе тона; написанные съ необыкновеннымъ мастерствомъ аксессуары сами собою размѣщаются по своимъ мѣстамъ, ничему не мѣшая, и фигуры, выясняясь, постепенно все больше и больше, выходятъ наконецъ на первый планъ. Каждая мелочь обстановки тянетъ свою нотку въ этомъ чудесномъ живописномъ концертѣ, гдѣ, какъ въ музыкѣ Вагнера, самые диссонансы придуманы лишь для того, чтобы лучше оттѣнять стройную

---

[1]) Въ 1881 году вышла въ Барселонѣ очень красиво изданная небольшая книга Хозѐ Иксарта: «Fortuny. Noticia biografica critica por José Yxart», содержащая нѣсколько весьма интересныхъ свѣдѣній преимущественно о ранней молодости Фортуни, до отъѣзда его изъ Барселоны. Тамъ же, въ Барселонѣ, недавно издана директоромъ мѣстной академіи довольно объемистая біографія Фортуни in 4°, съ многочисленными фотогравюрами, но новаго она ничего не представляетъ. Альберту Гупилю, находившемуся въ дружескихъ отношеніяхъ съ Фортуни, также какъ и почтенному Гупилю-отцу, я обязанъ сообщеніемъ многихъ интересныхъ подробностей о покойномъ мастерѣ.

прелесть цѣлаго. Отъ иной картины Фортуни просто нѣтъ силы отвести глаза. Не буду говорить здѣсь ни объ удивительной правильности и оконченности рисунка въ произведеніяхъ Фортуни, ни объ его замѣчательномъ пониманіи всѣхъ условій живописныхъ эффектовъ: это иногда можно, пожалуй, встрѣтить и у другихъ современныхъ живописцевъ; но преимущество Фортуни передъ ними заключается въ томъ, что онъ всегда новъ и своеобразенъ, какъ никто. Въ его рисункѣ, въ манерѣ, въ подборѣ красокъ, въ каждомъ мазкѣ его кисти, наконецъ даже въ общемъ тонѣ его картинъ, есть всегда бездна своего, въ высшей степени неожиданнаго и оригинальнаго, что весьма рѣзко отличаетъ его отъ всѣхъ извѣстныхъ мастеровъ и чему подражать почти невозможно, какъ это доказываютъ чуть не ежедневныя попытки художниковъ, пробующихъ идти по его слѣдамъ.

Своеобразность Фортуни заключается главнымъ образомъ, вопервыхъ, въ необыкновенномъ чувствѣ краски и въ полномъ обладаніи всѣми тайнами тончайшихъ живописныхъ эффектовъ, а вовторыхъ, въ изумительной,—смѣло можно сказать, безпримѣрной до него—виртуозности исполненія.

Фортуни былъ живописецъ до конца ногтей, живописецъ по преимуществу. Надо думать, что глаза его были одарены особенною чувствительностью къ воспріятію различныхъ, едва уловимыхъ оттѣнковъ свѣта и красокъ, такъ какъ у него была способность извлекать чудесные эффекты изъ такого прихотливаго и смѣлаго сочетанія цвѣтовъ, о какомъ всякій другой художникъ не по смѣлъ бы и думать. Красное на желтомъ, желтое съ зеленымъ, синее съ желтымъ и съ зеленымъ, синее съ лиловымъ и съ розовымъ,—подобныя причудливыя комбинаціи красокъ были для Фортуни ни по чемъ. Онъ игралъ красками совершенно безцеремонно, на всѣ лады, не стѣсняясь въ этомъ отношеніи никакими принятыми правилами и какъ бы забавляясь трудностями. Но,—странное дѣло—то, что у каждаго другаго непремѣнно обратилось бы въ непозволительную пестроту, непріятно рѣжущую глазъ, у него, напротивъ, благодаря его непостижимому знанію всѣхъ рессурсовъ живописи, часто производитъ совершенно неожиданный, но тѣмъ не менѣе чарующій эффектъ. Какъ теперь извѣстно, Фортуни весьма прилежно изучалъ японскіе альбомы, бывшіе нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ большой модѣ въ Парижѣ. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что онъ многое позаимствовалъ у японцевъ. Въ самомъ дѣлѣ, надо обратиться къ примитивному искуству востока, къ многоцвѣтнымъ фарфорамъ и фаянсамъ японцевъ, къ ихъ причудливо-пестрымъ тканямъ и къ ихъ прихотливому сопоставленію наименѣе, повидимому, гармонирующихъ

между собою красокъ, чтобы отыскать первообразъ той поразительной смѣлости цвѣтовыхъ комбинацій, которыя такъ любилъ въ своихъ картинахъ Фортуни.

Многіе не безъ основанія находятъ извѣстную аналогію между живописью и музыкою. Живопись дѣйствуетъ на зрѣніе, какъ музыка на слухъ. Талантливый живописецъ-колористъ чаруетъ и нѣжитъ глазъ удачнымъ надборомъ красокъ, подобно тому, какъ хорошій музыкантъ ласкаетъ ухо гармоническими сочетаніями звуковъ. Развѣ прекрасная по расположенію свѣтовыхъ и красочныхъ пятенъ картина не таже симфонія въ краскахъ? Сравненіе картины съ музыкальною пьесою становится еще ближе и возможнѣе, когда дѣло идетъ о живописномъ произведеніи, гдѣ сюжетъ и содержаніе имѣютъ лишь второстепенное значеніе, и гдѣ они почти также мало опредѣлены и уловимы, какъ въ какой нибудь сонатѣ. Въ этомъ отношеніи художникъ, въ родѣ Фортуни, заботящійся преимущественно о впечатлѣніи, производимомъ на глаза,—художникъ, у котораго идея и сюжетъ картины обыкновенно отходятъ на второй планъ, и который беретъ скорѣе внѣшними пріемами, чѣмъ внутреннимъ содержаніемъ своего произведенія, —такой художникъ, по моему мнѣнію, всего легче можетъ быть приравненъ къ музыканту-виртуозу. Впрочемъ, изъ сказаннаго выше уже видно, что напрасно было бы искать у Фортуни мелодіи въ краскахъ, поющихъ cantabile, или нѣжное amoroso. Напротивъ, нѣтъ художника болѣе щедраго на диссонансы, какъ онъ, хотя, не смотря на эти диссонансы и на преднамѣренную вычурность и рѣзкость мотивовъ, живописныя фантазіи Фортуни нерѣдко производятъ на зрителя удивительно сильное впечатлѣніе.

По мастерству исполненія, положительно нѣтъ никого между современными европейскими живописцами, кто могъ бы соперничать съ Фортуни. Но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ и неровенъ, какъ никто. Въ одно и то же время, въ одной и той же картинѣ, онъ, попеременно, то очаровываетъ своими блестящими достоинствами, то бѣситъ своими явными небрежностями. Манера его, въ высшей степени разнообразная, то размашистая и бойкая до нельзя, то замѣчательно оконченная, поражаетъ своими контрастами, приводитъ въ недоумѣніе неожиданностями. Это—Мейссонье и Гойа, непостижимымъ образомъ слившіеся въ лицѣ одного художника. Обыкновенно, рядомъ съ оконченностью кисти, доведенною до nec plus ultra, въ той же картинѣ у Фортуни встрѣчаются вещи, написанныя въ совершенно противуположной манерѣ, можно сказать, едва набросанныя. Нерѣдко даже въ одной фигурѣ, голова, напримѣръ, отдѣлана съ любовью, напоминающею ста-

рыхъ голландскихъ мастеровъ, а руки чуть-чуть намѣчены. Бываетъ и такъ, что одна рука написана превосходно, а другая совсѣмъ не написана. Это же слѣдуетъ замѣтить и о манерѣ Фортуни писать костюмы и одежду: то онъ передаетъ какую-либо шелковую или шерстяную матерію съ такимъ совершенствомъ, что въ лупу можно бы разсмотрѣть самую основу ткани, то вдругъ ограничивается лишь нѣсколькими прихотливыми мазками, единственно для опредѣленія общаго пятна. Всѣ эти капризы и странности, эти трудно объяснимыя неровности, придаютъ произведеніямъ Фортуни такой оригинальный характеръ, что кисть его сразу можно узнать между тысячами современныхъ картинъ самыхъ различныхъ школъ и направленій.

Несомнѣнно, что въ пріемахъ и въ манерѣ Фортуни есть немало разныхъ фокусовъ; но чтобы продѣлывать подобные фокусы, надо въ совершенствѣ обладать техникою искуства и быть феноменальнымъ maestro въ живописи. Слѣдуетъ, впрочемъ, сказать въ защиту Фортуни, что погоня за достиженіемъ всевозможныхъ tours de force никогда не вызывалась у него желаніемъ шикарничать или дѣлать парадъ изъ своей технической ловкости; напротивъ, онъ терпѣть не могъ щегольства подобными вещами, что доказывается, между прочимъ, и тѣмъ упорствомъ, съ какимъ онъ устранялъ себя всегда отъ участія на всевозможныхъ выставкахъ. Нѣтъ, это дѣлалось у него единственно, какъ говорится, „изъ любви къ искуству", изъ страстнаго желанія добиться какого-нибудь новаго эффекта, или проникнуть въ невѣдомыя еще тайны и хитрости письма. Мысль произвести эффектъ на выставкѣ, такъ часто недающая спать молодымъ художникамъ, никогда, по словамъ Теофиля Готье, не занимала Фортуни. До безумія преданный своему искуству, онъ работалъ необыкновенно прилежно и усидчиво, часто по 14 часовъ въ сутки, прежде всего собственно для себя, для своего усовершенствованія. Это былъ идеалъ добросовѣстнаго труженика изъ-за рѣдкой въ наше время страсти къ своему дѣлу.

Фортуни никогда не бѣгалъ за публикою, никогда не хлопоталъ, какъ дѣлаютъ многіе современные живописцы, о томъ, чтобы заманить къ себѣ покупателя всѣми правдами и неправдами. Онъ позволялъ себѣ роскошь писать такъ, какъ хотѣлось ему, а не другимъ, единственно и больше всего для того, чтобы писать, какъ соловей поетъ для того, чтобы пѣть. Онъ находилъ въ живописи и пріятный трудъ, и забаву, и наслажденіе. „Постоянною мечтою Фортуни, говоритъ другой художественный критикъ, было—создать себѣ такое положеніе, чтобы совсѣмъ не зависѣть отъ покупателей и работать един-

ственно для самого себя, по своему вдохновенію, не справляясь о вкусахъ и требованіяхъ публики".

Фортуни очень любилъ рисовать акварелью. Можетъ быть, это пристрастіе къ водянымъ краскамъ происходило у него отчасти и отъ того, что акварель представляетъ чрезвычайно много удобствъ для различныхъ tours de force и фокусовъ, или такъ называемыхъ французами „les trucs et les ficelles", между тѣмъ какъ живопись масляными красками требуетъ гораздо больше серьозности и обдуманности въ пріемахъ. Техническое мастерство Фортуни въ акварельной живописи было поразительно. Ему иногда случалось въ два дня вполнѣ оканчивать превосходныя акварели весьма значительныхъ размѣровъ. Виртуозъ-художникъ иной разъ творилъ истинныя чудеса съ акварельными красками. Часто какое нибудь случайное пятно на брошенномъ листѣ бумаги служило ему поводомъ для цѣлой акварельной фантазіи, затѣйливой и причудливой, какъ сновидѣніе послѣ пріема гашиша, но прелестной донельзя.

Въ нѣкоторыхъ аквареляхъ Фортуни фонъ особенно удивляетъ своею оригинальностью и новизною пріема. Нерѣдко даже спеціалисты-художники приходили въ недоумѣніе при видѣ этихъ необыкновенно загадочныхъ, ему одному только свойственныхъ фоновъ, и вопросъ, какъ именно дѣлалъ ихъ Фортуни, для многихъ оставался загадкою. Для разрѣшенія этой загадки слѣдуетъ обратиться къ самому происхожденію нѣкоторыхъ изъ наиболѣе замѣчательныхъ въ этомъ отношеніи акварелей художника. Вотъ два случая, свидѣтельствующіе, съ одной стороны, о необыкновенной виртуозности Фортуни, а съ другой, о его наклонности пользоваться малѣйшимъ поводомъ къ внесенію въ искуство самыхъ фантастическихъ комбинацій.

У Фортуни одно время жила любимица-обезьяна, очень потѣшавшая всѣхъ своими вѣчными проказами. Какъ-то, вечеромъ, въ отсутствіи хозяина, она подняла такую возню въ его мастерской, что опрокинула горѣвшую свѣчу на папки, гдѣ у него хранились рисунки и бумага для акварелей. Отъ этого произошелъ небольшой пожаръ, имѣвшій однако довольно печальныя послѣдствія: бѣдняжка-обезьяна такъ обожглась, что заболѣла и вскорѣ потомъ переселилась въ лучшій міръ, а Фортуни лишился нѣсколькихъ превосходныхъ акварелей. Послѣ пожара, приводя въ порядокъ вещи въ мастерской, художникъ случайно увидѣлъ валявшійся на полу листъ бумаги, весь закопченный дымомъ и покрытый бурыми пятнами. Ему тотчасъ же пришла фантазія воспользоваться обгорѣлымъ листомъ для одной изъ своихъ акварелей. И вотъ, черезъ нѣсколько дней, на подготовленной по ми-

Рисунокъ перомъ М. Фортуни.

Тип. К. Ретгера.

лости пожара, закопченной бумагѣ, явилась извѣстная превосходная его акварель „Нищая съ ребенкомъ“, приводящая въ восторгъ всѣхъ, кто только ее видѣлъ. Фонъ акварели въ самомъ дѣлѣ вышелъ совершенно необыкновенный; подражать ему было бы безуміемъ.

Въ другой разъ Фортуни точно также удалось сдѣлать прелестную вещь, употребивъ въ дѣло брошенный листъ бумаги, испачканный разноцвѣтными мазками и пятнами, которые обыкновенно остаются отъ пробованья красокъ и вытиранія кистей при работѣ акварелью. Это пестрое разнообразіе цвѣтныхъ пятенъ, намазанныхъ совершенно случайно и какъ попало, поразило его затѣйливостью своего узора. Онъ увидѣлъ въ этихъ кляксахъ только ему одному понятныя гармоническія сочетанія красокъ, и у него мигомъ созрѣлъ планъ прелестнѣйшей картинки полуфантастическаго, полуреальнаго содержанія, которую онъ необыкновенно остроумно и ловко пріурочилъ къ разноцвѣтнымъ красочнымъ пятнамъ, разбросаннымъ на бумагѣ. Вотъ происхожденіе его знаменитой акварели „La Mascarada“, гдѣ на какой-то сказочной виллѣ, въ тѣни развѣсистаго дерева, подъ звуки скрипки взгромоздившагося на мраморный столъ музыканта, любезничаетъ и ухаживаетъ другъ за другомъ группа масокъ, принадлежащихъ неизвѣстной эпохѣ и неизвѣстной націи. На первомъ планѣ, налѣво, въ видѣ каймы къ этой волшебной фантасмагоріи, выдержанной въ чудесномъ тонѣ, нѣсколько бѣлыхъ, какъ снѣгъ, лебедей великолѣпно оттѣняютъ синія воды пруда.

Фортуни славился не только картинами, писанными масляною краской, и акварелями, но также своими превосходными рисунками перомъ и гравюрами крѣпкою водкою. Рисунки перомъ, составляющіе нѣкоторымъ образомъ спеціальность Фортуни, изумительны по своей необыкновенной бойкости, оконченности и изяществу. Что́ это за прелесть! Каждая самая маленькая фигурка въ рисункѣ Фортуни свидѣтельствуетъ о замѣчательной вѣрности руки художника и объ его неподражаемой способности схватывать самыя характеристическія черты извѣстнаго лица. Нѣсколькими ловкими чертами пера онъ передаетъ всю игру физіономіи, дѣлаетъ лицо мыслящимъ и живымъ. Но всѣ подобныя фигурки, въ какихъ-нибудь полтора или два вершка величиною, представляютъ собою цѣлый законченный типъ, къ полнотѣ котораго нельзя прибавить ни единой іоты. Нужно сказать еще, что все это доставалось Фортуни чрезвычайно легко, почти безъ всякихъ усилій; онъ дѣлалъ эти рисунки, такъ сказать, шутя. Всѣ письма его къ друзьямъ обыкновенно были испещрены разными подобными бѣглыми кроки,

составлявшими своего рода иллюстраціи къ тому, о чемъ говорилось въ письмѣ.

Почти въ такой же степени превосходны, если еще и невыше, офорты Фортуни, чрезвычайно высоко цѣнимые любителями. Можно сказать безъ преувеличенія, что никто изъ современныхъ аквафортистовъ не достигалъ въ этомъ родѣ гравюры такой силы, такой широты, такой необыкновенной оригинальности и мастерства въ распредѣленіи свѣта, какъ Фортуни. Внимательное изученіе его офортовъ показываетъ, что онъ шелъ въ этомъ дѣлѣ по слѣдамъ геніальнаго Рембрандта; но Фортуни отличается отъ знаменитаго голландскаго мастера своимъ мрачнымъ и фантастическимъ характеромъ. Поэтическій полусвѣтъ гравюръ Рембрандта нерѣдко переходитъ у Фортуни въ какой-то зловѣщій мракъ, среди котораго то тамъ, то сямъ, какъ призраки, мелькаютъ таинственно-освѣщенные образы.

Уже послѣ смерти художника, около двадцати его офортовъ изданы были, въ незначительномъ количествѣ экземпляровъ, его пріятелемъ Альбертомъ Гупилемъ. Не смотря на очень высокія цѣны, эти офорты быстро разошлись въ самое короткое время, и теперь достать хорошій оттискъ, напримѣръ, съ гравюры, изображающей „араба, стерегущаго тѣло своего друга“ — одной изъ лучшихъ вещей Фортуни, — нельзя даже и за большія деньги.

III.

Замѣчательно, что произведенія Фортуни постоянно дѣлаютъ несравненно больше впечатлѣнія на художниковъ и на знатоковъ, чѣмъ на обыкновенную публику. Многіе изъ извѣстнѣйшихъ современныхъ европейскихъ живописцевъ отъ него въ восторгѣ. Такъ мнѣ передавали отзывъ объ немъ знаменитаго Л. Кнауса, выразившагося, что онъ не знаетъ другаго художника, который обладалъ бы такимъ пониманіемъ чисто-живописныхъ эффектовъ и такимъ удивительнымъ мастерствомъ техники, какъ Фортуни. По мнѣнію Кнауса, это былъ живописецъ въ истинномъ и совершенномъ значеніи слова, „ein wahrer Mahler“. Другая художественная знаменитость, Мейссонье, не на однихъ словахъ, но и на дѣлѣ, доказалъ свое глубокое уваженіе къ молодому живописцу, согласившись позировать для одной изъ его картинъ. Наконецъ, извѣстный Реньо, безспорно даровитѣйшій изъ французскихъ художниковъ послѣдняго времени, обладавшій, какъ извѣстно, большимъ чувствомъ колорита и самъ превосходный акварелистъ, былъ безъ ума отъ нѣкоторыхъ вещей Фортуни и особенно отъ его акваре-

лей. „Акварели Фортуни не даютъ мнѣ покоя ни днемъ, ни ночью“, писалъ Реньо̀ къ одному изъ своихъ пріятелей, вскорѣ послѣ перваго посѣщенія мастерской испанскаго живописца. „Если бы ты только видѣлъ, что̀ это такое!“ восклицаетъ въ припадкѣ энтузьязма Реньо̀. Въ другомъ письмѣ, онъ такъ отзывается о своемъ новомъ знакомцѣ: „Фортуни совсѣмъ убилъ меня. Онъ просто непостижимъ, этотъ человѣкъ! Въ мастерской его есть настоящія чудеса; это — учитель всѣхъ насъ. C'est notre maître à tous. Когда бы ты только видѣлъ двѣ-три изъ недавно оконченныхъ имъ картинъ и акварелей!.. Послѣ нихъ, мнѣ противно смотрѣть на свои. Я готовъ изорвать ихъ всѣ. О Фортуни, ты лишилъ меня сна!“ Вотъ какъ выражался о Фортуни знаменитый художникъ, котораго французы, не безъ основанія, признаютъ геніальнѣйшимъ представителемъ своей новѣйшей школы. Подобные же восторженные отзывы о Фортуни не разъ приходилось мнѣ слышать и отъ нѣкоторыхъ изъ нашихъ художниковъ, имѣвшихъ случай хорошо познакомиться съ произведеніями талантливаго испанца въ его мастерской, въ Римѣ.

Гдѣ же причина такого высокаго понятія о Фортуни спеціалистовъ дѣла и сравнительнаго равнодушія къ нему большинства публики? Найдти ее не трудно. Все дѣло въ томъ, что произведенія Фортуни прежде всего и больше всего поражаютъ виртуозностью своего исполненія, которую обыкновенная публика не всегда въ состояніи понять и оцѣнить. Фортуни своими произведеніями скорѣе удивляетъ, чѣмъ трогаетъ, или же заставляетъ задумываться. Въ его картинахъ вы не встрѣтите ни драматическаго сюжета, ни глубокой идеи, или чувства. Онъ отнюдь не поэтъ, не мыслитель и не психологъ. Ему совершенно чуждо желаніе своими образами потрясти душу зрителя, затронуть нѣжнѣйшія струны его сердца или хотя бы только сорвать мимолетную улыбку добродушнымъ юморомъ. Онъ, какъ очень мѣтко выразился о немъ Кнаусъ, главнымъ образомъ только *живописецъ*, для котораго мастерское пятно въ картинѣ въ тысячу разъ дороже самыхъ остроумныхъ сюжетовъ. Постоянною и самою любимою заботою Фортуни было удовлетворять чувству зрѣнія, доставлять художественное наслажденіе глазамъ. Объ остальномъ онъ мало думалъ. Нужно ли говорить, что это была огромная ошибка, непростительная въ такомъ талантливомъ художникѣ? Живописецъ творитъ не для одного зрѣнія, точно также, какъ музыкантъ сочиняетъ свою музыку не для одного только слуха. Глазъ и ухо—лишь органы, посредствомъ которыхъ воспринимаетъ свои впечатлѣнія душа, проводники въ таинственный міръ чувства и мысли. Художникъ, упускающій это изъ виду, никогда не въ

правѣ расчитывать на первостепенное значеніе въ искуствѣ. Его назначеніе—выработать пріемы, создать средства, которыми когда-нибудь, можетъ быть, воспользуется другой, болѣе разносторонній талантъ. Это—не болѣе, какъ піонеръ искуства, разработывающій дорогу для будущихъ дѣятелей. Вотъ та точка, съ которой, по моему убѣжденію, слѣдуетъ смотрѣть на Фортуни.

Я далеко не раздѣляю мнѣнія тѣхъ, кто видитъ въ произведеніяхъ Фортуни какое-то совершенство. Да, это былъ большой мастеръ, но художникъ, по преимуществу внѣшній, художникъ-виртуозъ, который какъ бы добровольно оттолкнулъ отъ себя все, что есть самаго дорогого и высокаго въ искуствѣ. Внимательно изучая его произведенія, нельзя не видѣть его недостатковъ и съ внѣшней стороны искуства. Главный изъ этихъ недостатковъ заключался въ томъ, что онъ никогда не зналъ мѣры въ отдѣлкѣ своихъ картинъ, не зналъ, гдѣ ему остановиться, что выдвинуть впередъ, что подать на задній планъ, какіе аксессуары должны быть обработаны больше, какіе меньше. Зачастую онъ одинаково тщательно оканчивалъ и лицо главной фигуры, и набалдашникъ палки. Конечно, это не могло не вредить картинѣ. Отдѣлывая съ изумительнымъ совершенствомъ мелкія детали, третьестепенные аксессуары, Фортуни тѣмъ самымъ убивалъ общее, ensemble. Оттого многія произведенія его, восхищающія своимъ виртуознымъ исполненіемъ вблизи, обыкновенно очень теряютъ на извѣстномъ разстояніи, когда зрителю захочется получить понятіе объ эффектѣ цѣлаго. Притомъ, въ картинахъ Фортуни, всегда есть много вычурнаго, сочиненнаго. Ему постоянно не достаетъ естественности и простоты. Употребляя сравненіе изъ другаго круга предметовъ, можно сказать, что, безспорно, его кисть умѣла говорить красно и изящно, порою даже остроумно, но въ тщательно закругленныхъ, безукоризненно отчеканенныхъ и всегда необыкновенно эффектныхъ фразахъ ея было мало содержанія, а еще меньше искренности и задушевности.

Поэтому-то отдавая должную справедливость блестящимъ достоинствамъ, изумительной, положительно неподражаемой техникѣ Фортуни, я вовсе не имѣю намѣренія ставить его на пьедесталъ и поклоняться ему, какъ генію. Не смотря на свой громадный талантъ, не смотря на свою страсть къ искуству и на обаятельное вліяніе, которое онъ имѣлъ на молодыхъ художниковъ нашего времени, ему не суждено имѣть серьезнаго значенія въ исторіи живописи. Онъ не изъ тѣхъ великихъ мастеровъ, чьи произведенія переживаютъ вѣка на удивленіе грядущимъ поколѣніямъ. Роль его несравненно скромнѣе, а колоссальный успѣхъ его вполнѣ объясняется новизною его пріемовъ,

его талантомъ, отчасти даже модою. Впрочемъ, слѣдуетъ отдать ему ту справедливость, что онъ промелькнулъ на горизонтѣ современнаго искуства не совсѣмъ безслѣдно. Техника живописи обязана ему многими усовершенствованіями. Своеобразность его письма, его дивная виртуозность, его любовь къ солнцу, которое онъ умѣлъ передавать, какъ никто, очарованіе его манеры, новизна состава его палитры, что-то неожиданное не только въ выборѣ сюжетовъ картинъ, но и въ композиціи—таковы были свойства, покорившія Фортуни молодое поколѣніе художниковъ. Невѣдомо для самого себя, онъ сдѣлался главою цѣлой многочисленной школы, которая, впрочемъ, какъ это обыкновенно бываетъ, поддѣлываясь подъ его манеру, лишь утрировала его недостатки...

Въ исторіи искуствъ съ трудомъ можно найдти другой примѣръ такого быстраго и вмѣстѣ такого громаднаго успѣха, какой выпалъ на долю Фортуни. Его произведенія, еще до выхода изъ мастерской, раскупались на расхватъ за баснословныя деньги. Знатоки и художники превозносили его до небесъ; лучшіе современные художественные критики преклонялись передъ нимъ, какъ передъ геніемъ. Имѣть картину Фортуни было въ нѣкоторомъ смыслѣ патентомъ на званіе не простаго только любителя, но и компетентнаго судьи въ дѣлѣ искуства. Картинамъ Фортуни принадлежитъ честь, что онѣ первыя подняли цѣнность современныхъ произведеній живописи до небывалыхъ прежде размѣровъ. Случалось, что за акварели его платили по 20 и по 25 тысячь франковъ; его картины небольшихъ, сравнительно, размѣровъ, въ метръ и въ полтора метра длины, шли по семидесяти, по девятидесяти и даже по сту тысячъ франковъ. Сынъ простого ремесленника, бѣднякъ по своему рожденію, начавшій буквально изъ ничего и поставленный въ необходимость, въ началѣ своей художественной карьеры, продавать свои акварели по пятидесяти и по сту франковъ за штуку, Фортуни, умирая всего тридцати-шести лѣтъ, оставилъ послѣ себя милліонное состояніе, пріобрѣтенное исключительно кистью. Одинъ аукціонъ посмертныхъ произведеній и вещей художника, находившихся въ его великолѣпной мастерской, въ Римѣ, принесъ семьѣ его болѣе восьмисотъ тысячъ франковъ.

Для полноты характеристики Фортуни, слѣдуетъ добавить, что онъ обладалъ чрезвычайно разнообразными способностями. У него были, какъ говорится, золотыя руки. Все, за что онъ только ни принимался, удавалось ему чуть не сразу. Такъ напримѣръ, во время своего пребыванія въ Гренадѣ, онъ пробовалъ свои силы въ производствѣ фаянсовыхъ издѣлій, а также вазъ и разныхъ сосудовъ изъ крас-

ной мѣди, съ выпуклымъ рисункомъ, въ мавританскомъ вкусѣ. При помощи своего пріятеля, извѣстнаго живописца Тапиро, ему даже удалось сдѣлать очень хорошенькую вещь въ этомъ родѣ, хотя въ распоряженіи импровизированныхъ чеканщиковъ не было ни особыхъ приспособленій, ни даже нѣкоторыхъ наиболѣе необходимыхъ инструментовъ. Сверхъ того, Фортуни былъ отличный рѣзчикъ по дереву и по слоновой кости. Съ большою любовью занимался онъ также оружейнымъ дѣломъ: собственноручно отдѣлывалъ клинки, на подобіе толедскихъ, собственноручно покрывалъ ихъ золотою насѣчкою и самъ же мастерилъ для нихъ великолѣпныя рукоятки, съ удивительною ловкостью поддѣлываясь подъ стили разныхъ эпохъ. Изготовленный имъ мавриманскій мечъ alfange заслуживалъ бы чести принадлежать одному изъ повелителей Гренады. На аукціонѣ, послѣ смерти Фортуни, мечъ этотъ былъ проданъ за двѣ тысячи франковъ; въ настоящее же время онъ составляетъ собственность г-жи Фортуни и, какъ святыня, хранится на одномъ изъ столовъ ея изящной гостинной.

Вообще немного было на свѣтѣ натуръ, такъ богато одаренныхъ, какъ Фортуни. Можно сказать съ увѣренностью, что, не назначь ему судьба сдѣлаться знаменитымъ живописцемъ, онъ былъ бы, вѣроятно, не менѣе знаменитымъ скульпторомъ, или славнымъ оружейнымъ мастеромъ, или же чеканщикомъ, въ родѣ Бенвенуто Челлини, или, наконецъ, какимъ-нибудь Бернаромъ Палисси...

IV.

Марьяно Фортуни родился въ 1838 году, въ небольшомъ городкѣ Рейсѣ (Reus), въ Каталоніи. Первоначальное обученіе получилъ онъ въ школѣ роднаго городка, и уже съ самаго ранняго возраста стали въ немъ проявляться большія способности къ рисованію. Въ 1847 году, едва мальчику минуло девять лѣтъ, онъ пересталъ ходить въ школу и пристроился въ только-что открывшееся тогда въ Рейсѣ рисовальное училище, гдѣ вскорѣ обратилъ на себя вниманіе одного любителя-живописца, взявшаго его подъ свое особенное покровительство. Въ 1849 году, по смерти отца и матери, Марьяно остался на попеченіи дѣда, очень неглупаго и способнаго человѣка, который первоначально былъ столяръ по ремеслу, точно также какъ и отецъ Фортуни, но впослѣдствіи какъ-то умудрился вылѣпить себѣ небольшое собраніе восковыхъ фигуръ, съ трудомъ доставлявшихъ ему кусокъ насущнаго хлѣба. Съ этими жалкими фигурами, въ числѣ которыхъ особенно восхищала уличную публику Шарлота Кордѐ, убивающая Марата, старикъ то и

дѣло странствовалъ по окрестностямъ Тарагоны и Лериды. Нѣчего и говорить, что во всѣхъ подобнаго рода странствованіяхъ, маленькій Марьяно былъ неразлучнымъ спутникомъ и помощникомъ дѣда.

Четырнадцати лѣтъ отъ роду, Фортуни покинулъ Рейсъ и, опять-таки въ сопровожденіи дѣда, направился въ Барселону съ цѣлью поступить въ мѣстную академію художествъ. Путешествіе это было очень продолжительно и сопряжено съ большими неудобствами, такъ какъ ни у дѣда, ни у внучка не было столько денегъ, чтобы заплатить за мѣсто въ дилижансѣ, и они принуждены были совершить весь длинный путь, около ста километровъ, пѣшкомъ. Благодаря помощи добрыхъ людей, въ октябрѣ 1853 года, Фортуни занесенъ былъ въ списокъ учениковъ барселонской „Academia de las bellas artes", которую онъ посѣщалъ непрерывно до 1857 года, работая въ то же время въ мастерской довольно извѣстнаго барселонскаго живописца Клавдія Лоренсале, ученика и послѣдователя знаменитаго Овербека. Въ числѣ профессоровъ академіи, находился въ ту пору нѣкто Пабло Мила̀, преподававшій эстетику. Неизвѣстно, въ какой степени Мила̀ былъ хорошимъ профессоромъ, но это былъ, безспорно, человѣкъ умный и прозорливый, доказательствомъ чему можетъ служить то, что онъ первый предугадалъ талантъ Фортуни и его будущую блестящую художественную карьеру. Восхищенный большими способностями, обнаруженными молодымъ человѣкомъ при исполненіи какого-то эскиза на заданную тему, Мила̀, въ присутствіи цѣлаго класса, высказалъ пророческія слова: „объ ученикѣ, сдѣлавшемъ этотъ эскизъ, я могу повторить то, что сказано было нѣкогда Гайдномъ о Моцартѣ: вотъ тотъ, кто превзойдетъ всѣхъ насъ".

Прилежно посѣщая академію, Фортуни, чтобы заработывать деньги, въ свободное время занимался раскраскою фотографій, исполнялъ срочныя работы въ литографіяхъ, дѣлалъ рисунки для архитекторовъ и ювелировъ, или же снималъ за самую дешевую цѣну портреты. По воскресеньямъ, онъ, съ ранняго утра, отправлялся за-городъ писать этюды съ натуры. Фортуни былъ очень прилеженъ и работалъ положительно, какъ говорится, за троихъ. Однажды какъ-то попала ему въ руки извѣстная коллекція литографій Гаварни „Celébrités contemporaines". Смѣлый, необыкновенно-бойкій рисунокъ, остроуміе и жизненность этихъ литографій сдѣлали на Фортуни такое сильное впечатлѣніе, что онъ понѣскольку разъ перерисовывалъ ихъ, нерѣдко подвергаясь насмѣшкамъ своихъ товарищей по академіи. Знакомство съ Гаварни имѣло рѣшительное вліяніе на дальнѣйшее направленіе молодаго художника, такъ какъ съ этого именно времени стала обнаруживаться

въ немъ привычка зорко приглядываться ко всему, что̀ его окружало, и явилась страсть, вездѣ, гдѣ бы онъ ни былъ, въ театрѣ, на гуляньѣ, въ церкви, на улицѣ, подмѣчать типы — „pescar tipos“, по живописному его выраженію, которые онъ тутъ же бѣгло набрасывалъ на бумагу, наполняя такими летучими набросками цѣлые альбомы.

Между тѣмъ, въ безпрерывныхъ занятіяхъ, время проходило для молодаго человѣка быстро и незамѣтно. Въ началѣ 1857 г. онъ окончилъ курсъ въ барселонской академіи и, за написанную по конкурсу картину „Раймундъ III Беранжѐ, прибивающій гербъ Барселоны на башнѣ замка Фуа (Foix)“, единогласно удостоенъ высшей академической награды, дававшей ему право на двухлѣтнее пребываніе въ Римѣ, съ пенсіономъ въ 8,000 реаловъ (около 2,000 франковъ). Впрочемъ, разныя обстоятельства и нежеланіе разстаться съ нѣжно любимымъ дѣдомъ затянули на нѣкоторое время отъѣздъ Фортуни, такъ что только въ мартѣ слѣдующаго года онъ выѣхалъ, наконецъ, за границу, направляясь въ обѣтованную землю художниковъ.

Странное дѣло! Римъ, на первыхъ порахъ, не особенно ему понравился. „Вѣчный городъ произвелъ на меня впечатлѣніе громаднаго кладбища, посѣщаемаго иностранцами“, писалъ онъ дѣду, вскорѣ по своемъ пріѣздѣ. По части живописи, особенно поразили его фрески Рафаеля, въ Ватиканѣ, и портретъ папы Иннокентія X, въ галереѣ Доріа, работы Веласкеса,—произведеніе, великолѣпный этюдъ котораго находится у насъ, въ Эрмитажѣ. Едва осмотрѣвшись на новомъ мѣстѣ, Фортуни тотчасъ же принялся усердно работать. Съ ранняго утра и до позднихъ сумерекъ онъ просиживалъ въ церквахъ и галереяхъ, неутомимо копируя съ великихъ мастеровъ; когда же становилось темно, онъ бѣжалъ нà-скоро пообѣдать, съ тѣмъ, чтобы идти послѣ обѣда въ частную академію Gigi, Via Margutta, гдѣ иногда работалъ часа по четыре кряду, попеременно, то въ натурномъ, то въ костюмномъ классахъ. По словамъ Gigi, въ теченіе восьми лѣтъ, онъ едва-ли когда пропустилъ одинъ вечеръ. Праздники отличались у Фортуни отъ будней лишь тѣмъ, что, пользуясь „свободнымъ днемъ“, онъ съ утра уходилъ зà-городъ, поштудировать съ натуры и попрактиковаться въ пейзажномъ родѣ. Фортуни былъ олицетворенное прилежаніе, онъ трудился безъ отдыха и безъ устали. Молодость и замѣчательно сильная организація художника помогали ему переносить упорный четырнадцатичасовой трудъ безъ малѣйшаго ущерба для здоровья. Постоянныя, можно сказать, непрерывныя занятія любимымъ искуствомъ не только совсѣмъ его не утомляли, но, напротивъ, еще поддерживали его энергію и придавали ему бодрость и хорошее расположеніе духа.

Спустя семь мѣсяцевъ послѣ своего пріѣзда въ Римъ, Фортуни отправилъ въ Рейсъ двѣ картины, съ тѣмъ, чтобы вырученныя отъ ихъ продажи деньги были переданы дѣду. Впрочемъ, бѣдному старику не суждено было радоваться дальнѣйшими успѣхами Фортуни: онъ недолго прожилъ безъ своего милаго „Маріана", какъ онъ называлъ внука на своемъ каталонскомъ нарѣчіи, и умеръ что-то съ небольшимъ черезъ годъ послѣ разлуки съ нимъ.

Въ началѣ 1859 года, Испанія начала войну съ марокканцами, и Фортуни получилъ отъ барселонскаго городскаго совѣта (diputacion) предложеніе сопровождать армію въ Африку, съ тѣмъ, чтобы позже, въ въ воспоминаніе этой кампаніи, написать картину. Во время пребыванія своего въ Африкѣ, въ продолженіе двухъ съ половиною мѣсяцевъ, Фортуни постоянно находился при штабѣ экспедиціоннаго корпуса, бывшаго подъ командою маршала Прима и, конечно, не упускалъ ни одного случая запастись этюдами, изъ которыхъ многіе очень пригодились ему впослѣдствіи. Видъ совершенно новой страны, другаго солнца, другихъ типовъ и національностей, сдѣлалъ на востріимчиваго художника неизгладимое впечатлѣніе. Для него открылся какъ будто новый міръ, и призваніе его, какъ замѣчательнаго колориста, было рѣшено. Въ безпрерывной погонѣ за этюдами, Фортуни совершенно забывалъ объ опасности. Вооруженный лишь своими кистями, онъ, рискуя головою, дѣлалъ отважныя экскурсіи въ окрестности лагеря, нерѣдко проникая даже въ мѣста, занятыя непріятелемъ. Былъ случай, что однажды, увлекшись этюдомъ съ натуры, онъ застигнутъ былъ отрядомъ марокканцевъ „въ самый моментъ совершенія преступленія", и чуть-было дорого не поплатился за свою неосторожность.

Фортуни присутствовалъ при тетуанской битвѣ и не разъ участвовалъ въ небольшихъ стычкахъ съ марокканцами; но замѣчательно, что даже съ минуты сраженія, когда кругомъ лилась кровь, и смерть уносила цѣлые ряды храбрыхъ, его всегда поражала лишь внѣшняя, чисто живописная сторона происходившей передъ его глазами сцены: драмы у него нигдѣ не было и слѣда. Неутомимо, цѣлые дни сновалъ онъ по лагерю и его окрестностямъ, съ запасомъ цвѣтной бумаги въ небольшомъ портфелѣ. Съ изумительною, ему одному только свойственною, быстротою набрасывалъ онъ карандашемъ на цвѣтные листки все, что подвертывалось ему подъ руку: типы солдатъ и лошадей, портреты офицеровъ, оригинальныя восточныя одежды, разнообразные мундиры испанской арміи и причудливый нарядъ черной гвардіи марокскаго султана. Всѣ эти этюды, кое-гдѣ тронутые бѣлымъ карандошемъ, для приданія рисунку большей рельефности, онъ обыкновенно дѣлалъ на

ходу, или стоя, причемъ приподнятое лѣвое колѣно замѣняло ему столъ и мольбретъ. Но онъ не рожденъ былъ сдѣлаться баталистомъ, и его всегда несравненно больше занимали бытъ и обстановка туземцевъ, нравы и обычаи страны и уличныя сцены, чѣмъ полныя драматическихъ эффектовъ схватки и сраженія, подвиги храбрости, случаи геройской смерти и т. д. Въ своихъ картинахъ онъ точно боялся давать волю проявленію чувства, изъ опасенія пропустить какую-нибудь интересную подробность костюма или характеристическую особенность обстановки. Онъ на все смотрѣлъ исключительно глазами *живописца*, съ точки зрѣнія эффектовъ краски, или свѣта и тѣни. Эта черта, весьма замѣтная уже въ первыхъ его произведеніяхъ, сохранилась у него навсегда.

Послѣ взятія испанцами Тангера, Фортуни поѣхалъ сначала въ Испанію и въ Парижъ, а оттуда въ Римъ, гдѣ многочисленные этюды, привезенные имъ изъ Марокко, произвели настоящій фуроръ въ кругу римскихъ художниковъ. Еще въ Мадридѣ, онъ получилъ отъ барселонскаго городскаго совѣта заказъ написать большую картину тетуанской битвы. Этотъ заказъ очень польстилъ самолюбію молодаго художника, и онъ тотчасъ же принялся добросовѣстно готовиться къ предстоявшему труду, съ цѣлью исполнить его какъ можно лучше. Особенно хлопоталъ онъ запастись портретами главныхъ дѣйствующихъ лицъ кампаніи—маршаловъ Прима и о'Доннеля, а также нѣкоторыхъ изъ наиболѣе выдававшихся офицеровъ генеральнаго штаба. Когда все необходимое было собрано, Фортуни, вскорѣ по пріѣздѣ въ Римъ, приказалъ натянуть на раму громадное полотно, длиною около тринадцати аршинъ, загородившее всю его мастерскую (на Via di Ripetta), и самъ сталъ подготовлять его, придавая этому дѣлу большую важность. Нѣсколько позже, онъ нарочно, во второй разъ, ѣздилъ въ Африку и прожилъ, частію въ Тангерѣ, а частію въ Тетуанѣ, около четырехъ мѣсяцевъ. Въ продолженіи этого времени, онъ часто посѣщалъ мѣста, гдѣ происходило сраженіе, и прилежно изучалъ типы и костюмы марокканцевъ... Не смотря однакожъ на такое серьозное отношеніе къ дѣлу и на бездну потраченнаго труда, „Тетуанская битва" Фортуни принадлежитъ къ числу наиболѣе слабыхъ его произведеній.

Композиція въ общемъ была бы, пожалуй, недурна, но картина совершенно лишена оригинальности и слишкомъ напоминаетъ извѣстную „Осаду Смалы" Ораса Верне, хотя—сказать правду—этому много помогаетъ и то обстоятельство, что въ обоихъ произведеніяхъ и мѣстность, и типы сражающихся, и самое наконецъ вооруженіе и мундиры войскъ очень сходны между собою. Съ цѣлью лучше передать рѣши-

тельный моментъ сраженія, атаку испанцами окоповъ, за которыми укрѣпилось марокканское войско, Фортуни избралъ точку зрѣнія со стороны марокканцевъ. Почти въ центрѣ картины—герой дня, маршалъ Примъ, верхомъ на конѣ, показывающійся изъ-за траншеи; нѣсколько лѣвѣе—маршалъ о'Доннель. Они распоряжаются наступленіемъ. Первый планъ, во всю его ширину, занятъ обращенными лицомъ къ зрителю, дрогнувшими и побѣжавшими марокканцами, посреди которыхъ виденъ, въ бѣломъ бурнусѣ, бѣшено скачущій на конѣ ихъ главнокомандующій, Мулей-Аббасъ, окруженный пестрою свитою всадниковъ. Смятеніе и безпорядокъ восточнаго лагеря, взятаго приступомъ, переданы художникомъ чрезвычайно живо: паническій ужасъ, овладѣвшій разстроенными рядами, разбросанные кругомъ трупы убитыхъ, несущіяся стремглавъ лошади безъ всадниковъ, рабы, поспѣшно навьючивающіе верблюдовъ, кое-гдѣ обезумѣвшія отъ ужаса полуобнаженныя женщины и, въ добавокъ ко всему, шарахнувшіяся овцы и дико ревущій рогатый скотъ—все это задумано очень живописно; но, очевидно, художнику не достало терпѣнія выполнить, какъ слѣдуетъ, такую сложную картину. Сначала Фортуни работалъ надъ своею „баталіею" чрезвычайно прилежно, но потомъ замѣтно охладѣлъ къ ней... Къ тому же художникъ все находилъ изображеніе битвы недостаточно полнымъ. Онъ прибавилъ къ первоначальному полотну еще нѣсколько аршинъ, громоздилъ эпизодъ на эпизодѣ и наконецъ, мало по малу, совсѣмъ потерялъ единство композиціи. Перспектива тоже порядочно пострадала, такъ что, даже при первомъ взглядѣ на картину, невольно бросается въ глаза отсутствіе пропорціональности въ фигурахъ, находящихся на разныхъ планахъ.

Фортуни, вѣроятно, самъ хорошо видѣлъ эти недостатки, но ему, понятно, было жаль бросить произведеніе, взявшее у него столько труда и времени. Онъ заказалъ новое полотно, думалъ вновь пересочинить всю картину отъ начала до конца; но, какъ читатель увидитъ впослѣдствіи, затѣя эта окончилась ничѣмъ.

V.

Между тѣмъ какъ съ такими затрудненіями и съ безпрерывными передѣлками, медленно и неудачно, подвигалась впередъ „Тетуанская битва", Фортуни, въ минуты отдыха, можно сказать, шутя, сдѣлалъ нѣсколько блестящихъ акварелей, чрезвычайно быстро и неожиданно для него самого создавшихъ ему громкую извѣстность. Этотъ такъ легко достигнутый успѣхъ и довольно большія деньги, полученныя за

работу, непотребовавшую ни много времени, ни усиленнаго труда, заставили Фортуни обратить на акварель самое серьозное вниманіе. Онъ сталъ посвящать водянымъ краскамъ всѣ свои досуги. Къ этому времени относятся многія изъ лучшихъ его акварелей. На бѣду, неожиданная манія къ акварели, при усвоенной художникомъ дурной привычкѣ безпрестанно брать кисти въ ротъ, чуть было не стоила ему жизни: онъ отравился-было красками. Впрочемъ, благодаря во время принятымъ мѣрамъ, ему пришлось отдѣлаться лишь легкимъ нездоровьемъ.

Къ началу шестидесятыхъ годовъ (1861—1865) относится первая картина Фортуни масляными красками, обратившая на него вниманіе художниковъ и серьозныхъ цѣнителей. Это былъ очень сильный и мастерски сдѣланный этюдъ „Головы кабила", закутаннаго въ бѣлый бурнусъ. Скоро за „Кабиломъ", кромѣ нѣсколькихъ марокканскихъ этюдовъ, послѣдовали болѣе или менѣе удачныя картины: „Арабскій часовой", „Три одалиски", „Арабъ, подковывающій осла", „Любитель гравюръ" и „Женскій портретъ", принадлежащій Джемсу Стеббинсу, въ Парижѣ, а также мастерская акварель „Болото около Тангера" и нѣкоторыя другія. Названныя произведенія ясно обнаруживали въ молодомъ испанскомъ живописцѣ весьма недюжинный талантъ, обѣщающій чрезвычайно много въ будущемъ, и хотя впослѣдствіи Фортуни значительно измѣнилъ свою манеру, но въ нихъ уже можно подмѣтить главныя характеристическія черты его живописи, которымъ онъ остался вѣренъ до конца, именно: цвѣтистость красокъ и наклонность загромождать свои композиціи множествомъ самыхъ разнообразныхъ аксессуаровъ, часто дѣйствующихъ совершенно въ ущербъ той роли, какую человѣкъ, какъ существо мыслящее, долженъ играть въ художественномъ произведеніи. Большинство картинъ Фортуни, кстати и некстати, завалено дорогими пестрыми тканями, сверху до низу заставлено статуями, зеркалами, эстампами въ дорогихъ рѣзныхъ рамахъ, стариннымъ оружіемъ, майоликами и множествомъ различныхъ objets d'art, составлявшихъ, нѣсколько позже, любимую обстановку самого художника въ его на диво убранной мастерской.

Въ 1865 году окончилъ Фортуни для дома королевы Христины, въ Енисейскихъ поляхъ, въ Парижѣ, большой плафонъ, изображающій королеву дѣлающею смотръ испанскимъ войскамъ въ окрестностяхъ Мадрида. Во время изготовленія этого плафона, онъ занималъ мастерскую на Via Flaminia, въ нѣсколькихъ шагахъ отъ Porta del Popolo, извѣстную въ Римѣ подъ именемъ „Studio di papa Giulio". Это —нынѣшняя вилла Ричанти. Къ мастерской примыкалъ большой садъ,

гдѣ художникъ обыкновенно писалъ съ натуры, на открытомъ воздухѣ. Жизнь Фортуни проходила однообразно. Ежедневно, выходя изъ дому (жилъ онъ тогда на Via de'Avignonesi, 25) очень рано, онъ прямо отправлялся въ мастерскую, гдѣ работалъ, почти не отрываясь, чуть не вплоть до обѣда. Вечера заняты были академіею Gigi. Иной разъ, когда ему хотѣлось пораньше приняться за работу, онъ и ночевалъ у себя въ мастерской, причемъ, вмѣсто постели, служила ему охапка соломы. Вообще Фортуни не любилъ баловать себя конфортомъ и всегда сохранялъ прежнія свои привычки сына бѣднаго мастероваго.

Лѣтомъ 1866 года, Фортуни предпринялъ поѣздку сначала въ Мадридъ, гдѣ онъ съ большою любовью сдѣлалъ, въ Museo Real, нѣсколько весьма удачныхъ копій, преимущественно акварелью, съ Веласкеса, Тинторетто, Тиціана, дель-Греко и Гойа, а затѣмъ въ Парижъ. Въ Парижѣ, при посредствѣ Самакойса, Фортуни весьма близко сошелся съ представителемъ извѣстнаго художественнаго магазина, Гупилемъ, сразу понявшимъ и оцѣнившимъ по достоинству его рѣдкія дарованія. Гупиль началъ съ того, что купилъ у художника нѣсколько его акварелей и притомъ по цѣнамъ, показавшимся самому Фортуни чрезвычайно высокими, а потомъ открылъ ему въ одномъ изъ парижскихъ банковъ кредитъ на 24000 франковъ. Впослѣдствіи предпріимчивый и ловкій продавецъ картинъ вошелъ съ Фортуни въ одну изъ тѣхъ сдѣлокъ, въ какихъ онъ уже прежде состоялъ съ нѣкорыми французскими художественными знаменитостями, какъ напр. съ Жеромомъ, позже сдѣлавшимся его зятемъ. Въ силу этой сдѣлки, Гупиль обязался принимать отъ Фортуни, по извѣстнымъ, заранѣе условленнымъ цѣнамъ, все, что художникъ напишетъ или нарисуетъ въ продолженіе опредѣленнаго времени, съ тѣмъ, что вырученный при продажѣ барышъ долженъ дѣлиться пополамъ. Съ своей стороны, Фортуни долженъ былъ обѣщать, никому, кромѣ Гупиля, не отдавать своихъ вещей ни за какую цѣну. Фортуни съ удовольствіемъ согласился на эти условія, такъ какъ видѣлъ въ предложеніи Гупиля очень выгодное для себя дѣло, вполнѣ обезпечивавшее сбытъ его произведеній. Какъ извѣстно, Гупиль не разъ дѣлалъ попытки совсѣмъ переманить Фортуни въ Парижъ и съ этою цѣлью предлагалъ ему устроить для него въ Парижѣ, или гдѣ либо въ окрестностяхъ, великолѣпную мастерскую, совершенно по его вкусу, со всѣми возможными затѣями роскоши и конфорта; но мысль поселиться въ шумной столицѣ мало соблазняла трудолюбиваго и скромнаго художника. Вообще въ это время Фортуни, какъ говорится, странно повезло. Успѣхъ молодого чело-

вѣка не ограничивался искуствомъ, но сопутствовалъ ему и въ его частной жизни. Осенью 1867 года, въ одну изъ своихъ поѣздокъ въ Мадридъ, онъ имѣлъ завидное счастье жениться на прелестной дѣвушкѣ, чрезвычайно ему нравившейся. Это была дочь извѣстнаго испанскаго живописца и директора Museo Real, Федерико Мадрасо-Сесилія. Повидимому, Фортуни могъ назвать себя вполнѣ счастливымъ въ своей семейной жизни. Онъ былъ безъ ума отъ своей милой жены, и съ этихъ поръ живая, граціозная фигурка молоденькой M-me Фортуни довольно часто стала появляться на его картинахъ.

Въ 1869 году, Фортуни познакомился съ Анри Реньо̀. Выше я привелъ восторженные отзывы французскаго живописца о талантливомъ испанцѣ. Скульпторъ д'Епинѐ, въ обществѣ котораго Реньо̀ въ первый разъ посѣтилъ римскую мастерскую Фортуни, разсказываетъ о томъ поразительномъ впечатлѣніи, какое сдѣлалъ на пылкаго и воспріимчиваго Реньо̀ видъ произведеній испанскаго художника. „Вотъ истинный живописецъ!“ восклицалъ Реньо̀. „Вотъ такъ живопись! Сколько ума и правды въ манерѣ!“ Весьма понятно, что, восхищаясь Фортуни такъ искренно, Реньо̀ не могъ не подчиниться до нѣкоторой степени его вліянію. По этому поводу, не помню, кто-то изъ французскихъ критиковъ замѣтилъ даже, что величайшая услуга, оказанная Фортуни искуству, именно въ томъ и заключается, что онъ „создалъ Реньо̀“, или, по крайней мѣрѣ, указалъ ему его настоящую дорогу. Замѣчаніе это, по моему мнѣнію, скорѣе остроумно, чѣмъ справедливо; не подлежитъ, однакожь, сомнѣнію, что, безъ Фортуни, Реньо̀ никогда не сдѣлался бы тѣмъ, чѣмъ онъ былъ: и картины масляными красками, и особенно акварели Реньо̀ ясно показываютъ, насколько сильно было на него вліяніе его даровитаго товарища. Къ тому же, совѣты Фортуни всегда много значили въ глазахъ Реньо̀. Фортуни убѣдилъ его поѣхать въ Испанію; онъ же, своими разсказами о живописныхъ чудесахъ Востока, подвинулъ Реньо̀ на вояжъ въ Алжиръ и въ Марокко, гдѣ, подъ раскаленнымъ африканскимъ небомъ, подобно какому-то чудному экзотическому цвѣтку, быстро выросъ и развился рѣдкій талантъ Реньо̀. Замѣчательно, что оба художника, всегда имѣвшіе такъ много общаго между собою и въ направленіи, и даже въ самомъ характерѣ таланта, постоянно жили въ большой дружбѣ и взаимно любили и уважали одинъ другаго. Никогда не было между ними и тѣни того ядовитаго соперничества, нерѣдко переходящаго въ зависть, которое такъ часто портитъ хорошія отношенія между художниками-товарищами.

Къ описываемымъ годамъ (1866—1869) принадлежатъ картины Фортуни: „Любитель гравюръ“, нѣсколько измѣненное повтореніе кар-

тины, написанной въ 1865 году; „La Fantasia“, „Любитель древностей“ (обѣ принадлежатъ г. Стюарту), „Фаустъ и Маргарита“, „La Mariposa“ (бабочка), собственность тестя Фортуни, Федерико Мадрасо; „Выходъ процессіи“, „Арабъ, занятый кормленіемъ ястреба“, „Площадь de Toros“ въ Севильѣ, „El Brindis del espada“ (салютъ тореадора) и нѣкоторыя другія. Сверхъ того, около десятка превосходныхъ акварелей, въ числѣ которыхъ особенно заслуживаютъ вниманія: „Маскарадъ“, „Римская женщина“, „Le café des hirondelles“, „Улица въ Марокко“, „Лежащій арабъ“ (всѣ у г. Стюарта), „Манола“, „Воинъ въ каскѣ“ (у Гупиля) и т. д.

1869-мъ годомъ помѣчена также и бывшая на нашей акварельной выставкѣ, въ мартѣ прошлаго года, принадлежащая В. А. Нарышкину акварель, изображающая „Курильщика опіума“. Говорятъ, за эту акварель было въ свое время заплачено 25 тысячъ франковъ. Теперь она, конечно, стоитъ еще дороже, но тѣмъ не менѣе ее нельзя отнести къ числу лучшихъ акварелей Фортуни. Къ тому же она и недокончена, и во многихъ мѣстахъ запачкана. Только голова и одна рука „Курильщика“ отдѣланы необыкновенно талантливо, да кое-гдѣ удивительно искусно и ловко тронутъ пестрый, красный съ синимъ, коверъ, висящій на стѣнѣ, возлѣ которой расположился курильщикъ. Разсказываютъ, что въ работѣ этой акварели большое участіе принимала шаловливая обезьяна Фортуни, залившая рисунокъ сепіею или тушью. Одновременно, на выставкѣ былъ также одинъ изъ тѣхъ чудесныхъ рисунковъ перомъ, которыми особенно славился Фортуни. Рисунокъ изображаетъ, въ небольшомъ видѣ, какого-то итальянскаго музыканта, съ віолою за плечами. Но что это за превосходная, типическая, фигура! Какое мастерство и оконченность въ передачѣ костюма! Въ своемъ родѣ, это—маленькій chef d'oeuvre. На рисункѣ означенъ тоже 1869 годъ.

Изъ названныхъ выше картинъ масляными красками, болѣе другихъ замѣчательны, по мастерству исполненія, три: во-первыхъ, „La Fantasia“, изображающая съ неподражаемою ловкостью и вѣрностью въ передачѣ типовъ бѣшеную пляску полунагихъ кабиловъ, происходящую гдѣ-то на улицѣ, посреди глазѣющаго на даровое зрѣлище народа. Пляска сопровождается непостижимыми тѣлодвиженіями, дикими криками и фехтованьемъ ружьями, изъ которыхъ то и дѣло сверкаютъ выстрѣлы. Затѣмъ „Mariposa“, т. е. „Бабочка“, представляющая фигуру крылатой нагой женщины, съ наслажденіемъ вдыхающей въ себя ароматъ тропическаго цвѣтка. Идея этого произведенія, очевидно, навѣяна на Фортуни извѣстною картиною пріятеля его, французскаго живописца Амона (Hamon), „Аврора“, или „Роса“, компози-

ція которой очень понравилась ему своею оригинальностью. Наконецъ, третья замѣчательная картина Фортуни, принадлежащая къ этимъ годамъ, носитъ несовсѣмъ удачно придуманное названіе „Антикварій", или „Любитель древностей". Она въ нѣкоторомъ родѣ можетъ служить какъ-бы обращикомъ произведеній Фортуни. Кто ее видѣлъ, тотъ уже въ состояніи составить себѣ общее понятіе какъ объ его манерѣ и его любимыхъ сюжетахъ, такъ и объ его пріемахъ относительно расположенія фигуръ и группировки аксессуаровъ.

Передъ нами довольно большая, красиво расположенная комната, съ великолѣпною и прихотливою обстановкою. Боже, чего только нѣтъ здѣсь! И дорогіе гобелены, и смирнскіе ковры, и мраморъ, и бронза, и мебель съ инкрустаціею, и японскія вазы, и статуэтки, и рыцарское вооруженіе, и, въ довершеніе всего, хохлатый какаду на золоченой жердочкѣ. Налѣво, почти посреди комнаты, близъ роскошнаго письменнаго стола, сидитъ у пюпитра пожилой господинъ во французскомъ костюмѣ конца прошлаго вѣка. Это, очевидно, страстный любитель эстамповъ и вмѣстѣ большой знатокъ старины и всего изящнаго. Онъ приложилъ лѣвой рукой лорнетъ къ глазу и, слегка наклонившись, весь погрузился въ разсматриванье какой-то рѣдкой гравюры. Въ позѣ его, въ положеніи скрещенныхъ ногъ и въ манерѣ держать правую руку, ясно сказывается полное сосредоточенное удовольствіе, пожалуй, даже наслажденіе, источникъ котораго—находящаяся передъ нимъ гравюра. Сзади любителя, склонясь на стулъ, на которомъ тотъ сидитъ, и повернувшись къ зрителю почти въ профиль, стоитъ другой господинъ, въ треугольной шляпѣ. Онъ, чрезъ плечо сидящаго, тоже смотритъ на эстампъ, но смотритъ совсѣмъ равнодушно, какъ-то съ-боку, и вы тотчасъ же чувствуете, что гравюра для него—постороннее дѣло, что онъ вполнѣ чуждъ той маніи, какою зараженъ „любитель". Очень можетъ быть, что онъ считаетъ даже необходимымъ громко восхищаться тѣмъ, что въ эту минуту находится передъ его глазами, но дѣлаетъ это, какъ надо полагать, скорѣе изъ угожденія пріятелю, чѣмъ изъ любви къ эстампамъ. Для него посмотрѣть на рѣдкій экземпляръ какой-нибудь „La pièce de cent florins" не безконечное удовольствіе, а просто только средство убить время. Обѣ эти фигуры, по замѣчательной правдивости позъ, по удивительной экспрессіи лицъ, по превосходному рисунку и по мастерству письма, — выше всякой похвалы. Далеко не такъ удачна фигура слуги, направо, несущаго любителю портфель съ новымъ запасомъ гравюръ. Лица его не видно, оно повѣрнуто ,неизвѣстно зачѣмъ, къ статуэткѣ, которую онъ, навѣрное, видѣлъ безчисленное множество разъ. Можно подумать, что худож-

никъ остался невполнѣ доволенъ выраженіемъ лица слуги и, чтобы поскорѣе покончить съ картиною, недолго думая, повернулъ его голову къ стѣнѣ. Берется этотъ человѣкъ за портфель тоже не совсѣмъ ловко, какъ совершенно непривычный къ дѣлу. По срединѣ стѣны, въ дорогой рамѣ, виситъ портретъ владѣльца картины, Стюарта, который, по всегдашней страсти Фортуни къ переодѣваньямъ и къ костюмировкѣ, Богъ знаетъ ради чего, представленъ въ военномъ костюмѣ XV столѣтія, въ латахъ и, въ добавокъ, съ фрезою вокругъ шеи. Лицо отличается удивительнымъ сходствомъ, и надо отдать справедливость художнику, что вся фигура Стюарта вышла у него совершенно въ стилѣ той эпохи, на которую намекаетъ костюмъ. Это превосходное произведеніе, почти сплошь написанное небольшими осторожными мазками, и по композиціи, и по манерѣ письма, и наконецъ по замѣчательно-характерно переданному выраженію лица, очень напоминаетъ Мейссонье. Но, какъ обыкновенно бываетъ у Фортуни, рядомъ съ чрезвычайно оконченными вещами, въ картинѣ встрѣчаются нѣкоторые аксессуары, написанные ужъ черезъ-чуръ эскизно и размашисто. Таковъ особенно фіолетовый коверъ, покрывающій паркетъ большей части комнаты. Здѣсь краска набросана кое-какъ, небрежными капризными ударами кисти; мѣстами она лежитъ комками и даже какъ-будто совсѣмъ не растерта и не сглажена. Этотъ коверъ обращаетъ на себя вниманіе еще и тѣмъ, что, при настилкѣ его, художникъ упустилъ изъ виду соблюсти условія перспективы, отчего кажется, какъ будто полъ валится внизъ, особенно въ лѣвомъ углѣ картины.

Въ іюлѣ того же года (1869), Фортуни пріѣхалъ съ женою въ Парижъ, гдѣ провелъ около десяти мѣсяцевъ. Здѣсь у него въ ту пору было уже немало друзей и знакомыхъ, встрѣтившихъ его, какъ говорится, съ распростертыми объятіями. Жеромъ, на время своего отъѣзда изъ Парижа, предоставилъ въ его распоряженіе свою прекрасную мастерскую, а Гупиль, проводившій лѣто гдѣ-то въ деревнѣ, упросилъ его помѣститься въ своей квартирѣ. Но жизнь въ роскошной столицѣ, съ ея развлеченіями и безчисленными соблазнами, не въ состояніи была оторвать трудолюбиваго художника отъ любимаго дѣла. Онъ неутомимо работалъ тогда надъ окончаніемъ своей знаменитой картины „La Vicaria“, или „Бракъ въ Испаніи“, окончательно упрочившей за нимъ славу первокласснаго европейскаго живописца. Притомъ Фортуни никогда не былъ тѣмъ, что принято называть свѣтскимъ человѣкомъ. Это былъ, какъ выразился о немъ одинъ его хорошій знакомый, „un sauvage civilisé“. Въ письмѣ къ Эпинѐ, онъ самъ называетъ себя „настоящимъ медвѣдемъ“. Въ малознакомомъ обществѣ, Фортуни

постоянно чувствовалъ себя несовсѣмъ ловко, былъ очень застѣнчивъ, даже робокъ и неразговорчивъ. Условія свѣта всегда казались ему тяжелыми и въ высшей степени несносными. Онъ считалъ себя вполнѣ счастливымъ и на своемъ мѣстѣ лишь за работою, въ своей мастерской, или же въ тѣсномъ кругу своей семьи и близкихъ знакомыхъ, гдѣ онъ могъ быть безъ стѣсненія, гдѣ ему ничто не мѣшало принимать отрывочными фразами участіе въ общемъ разговорѣ и, въ то же время, заниматься рисованьемъ или рѣзать на мѣди. Фортуни положительно не понималъ, какъ можно проводить цѣлые длинные вечера, ничего не дѣлая. Это казалось ему совершенно немыслимымъ. Онъ работалъ безпрерывно, нерѣдко даже во время завтрака и обѣда.

Между тѣмъ быстро увеличившаяся извѣстность Фортуни была причиною, что въ Парижѣ за нимъ бѣгали и ухаживали, какъ за модною знаменитостью, а это его ужасно стѣсняло, тѣмъ болѣе, что невсегда было возможно уклоняться отъ блестящихъ знакомствъ, которыя то и дѣло ему представлялись. Однажды, въ мастерскую художника зашелъ авторъ „La dame aux camelias“, Дюмà, впрочемъ далеко еще не имѣвшій въ то время такого значенія въ Парижѣ, какъ теперь. Онъ передалъ художнику приглашеніе принцессы Матильды на завтракъ. Напрасно Фортуни отговаривался всѣми возможными манерами. Дюмà упорно настаивалъ. Наконецъ, видя, что ничто не помогаетъ, и думая отдѣлаться отъ визита во что бы то ни стало, живописецъ объявилъ Дюмà, что просто лишенъ возможности явиться къ принцессѣ, даже при самомъ лучшемъ желаніи, такъ какъ у него нѣтъ съ собою фрака. „Ну, это не бѣда! — отвѣчалъ знаменитый романистъ, — въ такомъ случаѣ вы пойдете въ сюртукѣ“, и онъ почти насильно потащилъ съ собою несчастнаго, сконфуженнаго донельзя художника.

Въ эту поѣздку въ Парижъ, Фортуни очень сблизился съ Мейссонье, у котораго многое позаимствовалъ. Оба живописца, не смотря на неравенство лѣтъ и положенія въ обществѣ, искренно цѣнили другъ друга и постоянно находились между собою въ самыхъ лучшихъ отношеніяхъ. Фортуни даже выпросилъ у Мейссонье, для копировки, одинъ изъ самыхъ блестящихъ его этюдовъ, чтобы, какъ говорилъ онъ, „немножко поучиться“. Въ благодарность за это, онъ написалъ портретъ Мейссонье, отличающійся поразительнымъ сходствомъ.

VI.

Періодъ съ 1866 по 1870 годъ былъ важною эпохою въ жизни Фортуни. Съ этого времени онъ, повидимому, вполнѣ понялъ настоящее свое призваніе и, не развлекаясь болѣе въ разныя стороны, началъ усердно работать въ томъ особенномъ, имъ созданномъ и ему одному только свойственномъ родѣ „жанра", который можно назвать „фортуніевскимъ жанромъ". „Тетуанская битва" была забыта. Напрасно городской совѣтъ Барселоны, заказавшій картину, добивался отъ художника извѣстій, въ какомъ положеніи она находится. Фортуни или вовсе не отвѣчалъ, или отвѣчалъ уклончиво. Онъ уже предвидѣлъ, что ему никогда не справиться съ начатою въ такихъ громадныхъ размѣрахъ „баталіей". Выведенный наконецъ изъ терпѣнія безпрерывными настояніями поскорѣе окончить картину, то и дѣло сыпавшимися на него изъ Барселоны, онъ собралъ всѣ свои эскизы, этюды и рисунки для „Тетуанской битвы", уложилъ ихъ въ ящикъ и отправилъ въ Барселону, какъ доказательство, что онъ не сидѣлъ, сложа руки, и немало работалъ, чтобы, по возможности, добросовѣстнѣе выполнить сдѣланный ему заказъ. Вслѣдъ за тѣмъ, онъ уже прямо заявилъ, что не намѣренъ кончать картину, и, если угодно городу, готовъ возвратить полученный за нее задатокъ. Барселонскія власти сначала было заупрямились, но потомъ, сообразивъ, что въ концѣ-концовъ дѣло можетъ принять такой оборотъ, что имъ, пожалуй, не видать ни картины, ни денегъ, скрѣпя сердце, согласились получить обратно отъ художника выданную ему впередъ сумму, освободивъ его отъ всякихъ обязательствъ. Въ этомъ эпизодѣ особенно интересенъ тотъ фактъ, что Фортуни, въ эту пору уже продававшій свои картины, съ небольшимъ въ метръ длиною, понѣскольку десятковъ тысячъ франковъ, за „Тетуанскую битву", имѣвшую около десяти метровъ ($13^3/_4$ арш.) длины и три съ половиною метра вышины (болѣе 5-ти арш.), долженъ былъ, по условію, получить всего *шесть* тысячъ франковъ.

На аукціонѣ, послѣ смерти Фортуни, эта огромная, но во многихъ отношеніяхъ неудачная и къ тому же неоконченная картина, продана за чрезвычайно дешевую, сравнительно съ другими произведеніями Фортуни, цѣну, именно всего за 9020 франковъ.

Впрочемъ, не смотря на полную неудачу, постигшую „Тетуанскую битву", участіе художника въ марокканской экспедиціи не прошло совершенно безслѣднымъ для его художественной дѣятельности, хотя вообще душа его не лежала къ батальной живописи. Въ отдѣле-

ніи новыхъ картинъ Museo Real, въ Мадридѣ, находится очень недурная картина Фортуни, изображающая одинъ изъ эпизодовъ той же тетуанской битвы, или битвы „Wad-Ras“, какъ называютъ ее испанцы. Кстати можно замѣтить, что эта картина не значится ни въ каталогѣ произведеній Фортуни, помѣщенномъ въ книгѣ барона Давиллье, ни въ перечнѣ посмертныхъ картинъ художника, изданномъ по случаю распродажи его мастерской (Atelier de Fortuny. Oeuvre posthume. Paris. 1875). Между тѣмъ она, какъ по размѣрамъ (картина продолговатой формы и имѣетъ около двухъ метровъ въ длину), такъ и по своимъ достоинствамъ, заслуживаетъ полнаго вниманія.

Художникъ заставляетъ зрителя присутствовать при стычкѣ испанскаго отряда съ марокканскою кавалеріею. Самая ожесточенная битва кипитъ въ центрѣ картины, вокругъ двухъ развѣвающихся въ воздухѣ знаменъ, зеленаго и желтаго. Къ сражающимся съ обѣихъ сторонъ приближаются подкрѣпленія. Налѣво, бѣглымъ шагомъ подходитъ небольшая колонна испанской пѣхоты, съ офицеромъ впереди. Трубачъ играетъ наступленье. Направо, въ бродъ черезъ небольшую рѣчонку, верхомъ и пѣшкомъ, поспѣшно перебирается отрядъ марокканцевъ. Мѣстность, гдѣ происходитъ сраженіе, холмистая и покрыта поспѣвающею жертвою. Лѣвѣе—довольно высокая гора, у подошвы которой разбросано нѣсколько деревьевъ. На первомъ планѣ видны убитые и раненые. Изъ одной кучки раненыхъ марокканцевъ еще сверкаютъ выстрѣлы. Уже вечерѣетъ. Склонившееся къ горизонту солнце кутается въ тучкахъ. Въ воздухѣ стоитъ мгла отъ пороховаго дыма.

Композиція картины заслуживаетъ большой похвалы, движенія вездѣ бездна; одно изъ главныхъ достоинствъ произведенія заключается въ очень искусно соображенныхъ разноцвѣтныхъ пятнахъ, образуемыхъ одеждами сражающихся и какъ бы тонущихъ въ синеватомъ пороховомъ дыму. Расположеніе этихъ пятенъ и вообще подборъ красокъ картины показываютъ въ художникѣ прирожденнаго колориста и притомъ человѣка съ большимъ вкусомъ. Къ сожалѣнію, я никакъ не могъ найдти на картинѣ года, когда именно написано это капитальное произведеніе.

Весною 1870 года, Фортуни окончилъ свою „Испанскую свадьбу“, или „La Vicaria“, какъ онъ назвалъ эту картину. Выставленная въ магазинѣ Гупиля, на Монмартрскомъ бульварѣ, она сразу произвела въ Парижѣ удивительный, громадный эффектъ и тотчасъ же получила въ кругу любителей и живописцевъ значеніе цѣлаго художественнаго событія. Многіе увидѣли въ ней какъ-бы новое слово современной жи-

вописи, новую эру въ области жанра. Счастливая обладательница „Саломеи“ Анри Реньо, г-жа Кассенъ, безъ торга, заплатила за картину семдесятъ-тысячъ франковъ, и лучшій художественный критикъ въ Парижѣ, Теофиль Готье, посвятилъ произведенію молодого испанскаго художника очень сочувственную, восторженную статью. Успѣхъ былъ полный... Надо сказать правду, „La Vicaria“ вполнѣ стоила этого. Къ сожалѣнію, благодаря нелюбезности г-жи Кассенъ, не иначе, какъ съ большими затрудненіями, дающей разрѣшеніе видѣть свою коллекцію, самому мнѣ не пришлось видѣть эту картину, и я волею-неволею долженъ описывать ее со словъ Т. Готье [1]).

„Брачный обрядъ, изображенный Фортуни,—такъ передаетъ содержаніе картины Т. Готье,—совершается въ ризницѣ одной изъ мадритскихъ церквей. Это—обширная зала, стѣны которой обтянуты старою полинялою кордуанскою кожею, съ чуть примѣтными золотыми тисненіями и съ поблекшими цвѣтными разводами. Рѣшетка, великолѣпно сдѣланная изъ завитковъ и арабесокъ, въ томъ стилѣ, который называется испанцами „clurrigueresco“ и соотвѣтствуетъ французскому „rococo“, отдѣляетъ ризницу отъ церкви. Съ плафона висятъ лампады. Картины, изображающія мученія святыхъ, венеціянскія зеркала въ овальныхъ рѣзныхъ рамахъ богатаго рисунка, деревянныя скамьи причудливой рѣзьбы, сдѣлавшіяся отъ долгаго употребленія гладкими, какъ отполированный металлъ, невысокіе библіотечные шкапы, съ евангеліями, требниками, собраніями антифоновъ и съ другими почтенными infolio, украшенными мѣдными наугольниками и застежками, словомъ книгами, которыя раскрываются лишь на престолѣ, большіе или маленькіе столы и brasero (жаровня) изящной работы,—такова обстановка того отдѣленія церкви, гдѣ подписывается брачный контрактъ. Въ то время въ Испаніи не существовало гражданскихъ браковъ, какъ не существуетъ ихъ и теперь. Судя по костюмамъ, дѣйствіе происходитъ въ концѣ прошлаго или въ началѣ нынѣшняго столѣтія: наряды приблизительно тѣже, что мы видимъ у Гойа въ его „Caprichos“.

„Это какой-то устарѣвшій щеголь, еще сохранившій остатки прежняго блеска, женится на прелестной, но бѣдной дѣвушкѣ. Съ изысканною граціею нагнулся онъ къ столу, выпятивъ икры и поставивъ ноги въ позицію, точно какой-нибудь танцмейстеръ, и прикладываетъ свою подпись въ томъ мѣстѣ, гдѣ указываетъ ему услужливый „escribano“.

---

[1]) Со времени появленія въ 1876 году прекрасной акватинты Эд. Жирарде, съ которой прилагается здѣсь фототипическій снимокъ, «La Vicaria» получила всеобщую извѣстность. Статья Т. Готье была напечатана въ «Journal officiel» (19 мая 1870 г.).

На новобрачномъ свѣтло-сиреневаго цвѣта фракъ самаго элегантнаго французскаго покроя, а подъ мышкою держитъ онъ складную шляпу, имѣющую форму полумѣсяца. Наклоненное его положеніе даетъ возможность видѣть, что его голова уже слегка облысѣла; но молодая новобрачная думаетъ только о своемъ подвѣнечномъ туалетѣ. Свѣжій и кокетливый, какъ нельзя больше, онъ состоитъ изъ бѣлаго атласнаго платья, покрытаго кружевомъ, цвѣты котораго блестятъ точно блестки, а на головѣ ея, какъ разъ надъ маленькимъ ушкомъ, въ массѣ взбитыхъ черныхъ волосъ, крошечный букетикъ флеръ-д'оранжа. Между тѣмъ какъ ея подруга говоритъ ей, она, съ разсѣяннымъ вниманіемъ, разсматриваетъ разноцвѣтные рисунки своего вѣера, безъ сомнѣнія самаго богатаго, какой только когда-либо бывалъ у нея въ рукахъ. Трудно вообразить себѣ болѣе граціозную и пикантную, болѣе испанскую головку, съ этими длинными рѣсницами, имѣющими видъ чорныхъ бабочекъ, трепещущихъ на розахъ. Очень мила также ея подруга въ своемъ покрытомъ буфами розовомъ платьѣ".

„По другую сторону стоитъ мать, одна изъ тѣхъ старухъ, которыхъ въ Испаніи фамильярно зовутъ тетка (tia) Пелона, тетка Томаса, —настоящая вѣдьма, которую одѣли въ готовое платье, купленное въ „Растро", мадридскомъ Тамплѣ. Черная кружевная мантилья покрываетъ ей голову и плечи; худой станъ обтянутъ узкою юбкою, а ноги шлепаютъ въ истоптанныхъ башмакахъ. Нѣсколько впереди этой группы (т. е. ближе къ зрителю), стоитъ въ гордой позѣ señor, въ длиннополомъ кафтанѣ свѣтло-зеленаго цвѣта, перетянутый широкимъ поясомъ, къ которому прицѣплена кавалерійская сабля. Это—пріятель жениха или, можетъ быть, крестный отецъ невѣсты. Нѣсколько разодѣтыхъ, играющихъ вѣерами женщинъ, между которыми особенно выдѣляется очаровательная блондинка, тѣснятся, чтобы лучше видѣть новобрачную. Одна изъ нихъ оборачивается, съ цѣлью подать монету какому-то кающемуся, собирающему милостыню ради душъ, томящихся въ чистилищѣ. Этотъ замаскированный кающійся, по своихъ тоненькихъ ножкахъ, обтянутыхъ въ чорное, съ обнаженною на поясъ спиною, изсѣченною дисциплиною, разносящій на блюдѣ, куда онъ собираетъ деньги, маленькое, рѣзное деревянное изображеніе души, выходящей изъ краснаго пламени, кажется настоящимъ привидѣніемъ. Въ углу, съ той же стороны, сидитъ какой-то старый господинъ, которому его очки, блестящіе отъ скользнувшаго по нимъ луча свѣта, придаютъ видъ совы".

„На первомъ планѣ, направо, на деревянной скамьѣ со спинкою, виденъ здоровенный малый, въ шиньонѣ или въ моньо (moño) и съ

бакенбардами въ видѣ чорныхъ круговъ на щекѣ. На немъ расшитый жилетъ, поясъ, короткіе штаны и шолковые чулки, какъ у тореро. Судя по богатству его костюма и по величавой небрежности его позы, это долженъ быть какой-нибудь извѣстный espada. Возлѣ него важно развалилась краснощекая манола, вытянувъ впередъ свои обутыя въ туфли ножки, изъ подъ юбки желто-соломеннаго цвѣта съ разводами изъ молоденькихъ розовыхъ цвѣточковъ. Одна рука манолы играетъ съ бахрамою корсажа, а другая приводитъ въ движеніе широкій вѣеръ. На спинку скамьи съ почтительною фамильярностью облокотилось нѣсколько кавалеровъ, одѣтыхъ въ щеголеватый національный костюмъ „vestidos de majo“ и, повидимому, принадлежащихъ къ „кадрильи“ эспады (тореро) [1]). У этой группы нѣтъ ничего общаго съ тою, что описана выше. Тотчасъ видно, что всѣ эти господа пожаловали въ церковь вовсе не для того, чтобы присутствовать при свадьбѣ стараго щеголя съ его молоденькою невѣстою. Тореро и его манола только ожидаютъ своей очереди“.

„Не забудемъ въ нашемъ описаніи лица духовнаго званія, стоящаго у стола, къ которому нагнулся устарѣвшій красавецъ, подписывающій брачный контрактъ. Это—образецъ совершенства въ отношеніи правды и тонкости характеристики. Нельзя тоже не указать на двухъ другихъ патеровъ, или причетниковъ, приводящихъ въ порядокъ бумаги за небольшимъ столомъ, нѣсколько подальше, налѣво, и отличающихся удивительною вѣрностью движенія.

Жаровня, помѣщенная въ лѣвомъ углѣ картины, очень искусно дополняетъ этотъ отдѣлъ композиціи, куда художникъ, избѣгая слишкомъ строгой симметріи, помѣстилъ меньше фигуръ, чѣмъ на правую сторону“.

„Вотъ приблизительно расположеніе и обстановка произведенія. Гораздо труднѣе передать изящный вкусъ, тонкую грацію и полную неожиданности оригинальность картины, имѣющей всю свѣжесть этюда и вмѣстѣ всю оконченность наидрагоцѣннѣйшаго образцоваго произведенія. Рядомъ съ вещами, трактованными широко, встрѣчаются здѣсь вещи, отдѣланныя съ необыкновенною тонкостью, которыя, такъ сказать, опредѣляютъ и устанавливаютъ группы, не отнимая у нихъ ни движенія, ни мягкости“.

„Для того, чтобы дать болѣе вѣрное понятіе объ этой необыкновенной картинѣ, слѣдовало-бы сказать, что это—этюдъ Гойи, пройденный и оконченный Мейссонье. Въ самомъ дѣлѣ, въ ней соединены фан-

---

[1]) Каждый болѣе или менѣе извѣстный эспада имѣетъ свою свиту: одного пикадора и двухъ бандерилосовъ, которымъ онъ отъ себя платитъ жалованье. Это называется «la quadrilla».

тастическая свобода кисти испанскаго живописца съ непогрѣшимою правдивостью французскаго художника. Необходимо только прибавить звучащую между вліяніемъ этихъ двухъ мастеровъ и не заглушаемую ими индивидуальную ноту самого Фортуни".

Это превосходное описаніе картины замѣчательно въ томъ отношеніи, что оно даетъ совершенно полное понятіе не только о капитальномъ произведеніи Фортуни, но вмѣстѣ и о блестящемъ критическомъ талантѣ Теофила Готье.

Далѣе, Т. Готье, которому принадлежитъ заслуга, что онъ первый прославилъ имя Фортуни въ печати, истощаетъ весь лексиконъ хвалебныхъ словъ, чтобы выразить восторгъ, возбужденный въ немъ картиною испанскаго живописца.. „Какой гармоническій колоритъ!—восклицаетъ онъ.—Какое легкое и вмѣстѣ съ тѣмъ сильное и остроумное письмо! Сколько знанія рисунка въ этихъ маленькихъ фигуркахъ, такъ изящно расположенныхъ, отличающихся такою правдою и естественностью движенія, такими выразительными жестами!"

Къ сожалѣнію, зная „La Vicaria" лишь по фотографіямъ, да по прекрасной аквантинтѣ Жирардѐ, я не имѣлъ возможности провѣрить своими глазами восторженные отзывы компетентнаго французскаго критика относительно письма и вообще относительно живописныхъ эффектовъ картины. Намъ съ читателемъ остается судить лишь о ея композиціи. Вглядитесь внимательно въ картину. Было бы не справедливымъ не признать, что она отличается такою замѣчательною полнотою, такою новизною и вмѣстѣ гармоніею въ расположеніи всѣхъ частей, какія не часто встрѣчаются въ современныхъ жанровыхъ картинахъ. Какъ все здѣсь глубоко соображено и обдумано до малѣйшихъ подробностей! Какой превосходный эффектъ удалось извлечь художнику изъ разительнаго контраста, представляемаго съ одной стороны тяжелою и отчасти аляповатою церковною обстановкою во вкусѣ рококо, сильно поблекшею отъ времени, а съ другой — этою блестящею, молодою, кокетливою и полною жизни группою хорошенькихъ женщинъ, разноцвѣтныхъ и нарядныхъ, какъ весеннія бабочки. Какъ хороша въ своемъ родѣ и характерна молчаливая, нѣсколько угловатая фигура чернаго каноника, съ его неловкою позою, поставленная въ лѣвой сторонѣ картины какъ бы въ видѣ противуположности тому оживленію и суетѣ, которыя господствуютъ направо. Появленіе же посреди пестраго, разодѣтаго въ кружева и въ атласъ общества, точно выходца съ того свѣта, полунагаго, съ замаскированнымъ лицомъ, юродиваго, этого настоящаго memento mori, придаетъ композиціи неожи-

Испанская свадьба.
Картина М. Фортуни.

Съ грав. Жирарде.

Фототипія Штейна и Лантева.

данность и пикантность, производящія на зрителя весьма сильное, неизгладимое впечатлѣніе.

Остается прибавить, что тореро и манола чудесно дополняютъ композицію и отличаются поразительною типичностью. Они, точно по волшебству, сразу переносятъ воображеніе читателя на югъ Испаніи, въ эту заманчивую и очаровательную страну, гдѣ народныя увеселенія не мыслимы безъ боя быковъ и сладострастныхъ танцевъ при щелканьи кастаньетовъ. Замѣчательно, что обѣ эти фигуры, съ ихъ свитою, составляя совершенно отдѣльную группу, очень мало, по крайней мѣрѣ наружно, связанную съ обществомъ, окружающимъ вступающихъ въ бракъ, не только не вредятъ единству цѣлаго, но, напротивъ, еще лучше оттѣняютъ и какъ-бы выдвигаютъ на первое мѣсто главныхъ дѣйствующихъ лицъ картины. Это—очень красиво скомпонованный, весь въ фіоритурахъ чисто мѣстнаго колорита, акомпаниментъ къ главной тэмѣ, безъ котораго самая тэма, не смотря на всю свою прелесть и гармонію, показалась бы, можетъ быть, нѣсколько бѣдною, невполнѣ опредѣленною и недостаточно разнообразною.

Баронъ Давиллье, приводя въ своей книгѣ: „Fortuny, sa vie et son œuvre“, мастерское описаніе „Испанской свадьбы“ Теофила Готье, дѣлаетъ въ этомъ описаніи нѣкоторыя поправки и приводитъ нѣсколько подробностей, которыя не могли быть извѣстны французскому критику въ то время, когда онъ писалъ свою статью. Такъ баронъ Давиллье утверждаетъ, что церковь, гдѣ происходитъ дѣйствіе, изображенное на картинѣ, вовсе не представляетъ собою вѣрнаго снимка внутренняго вида одного изъ мадридскихъ храмовъ, но что вся эта оригинальная и въ высшей степени характерная обстановка, такъ сказать, позаимствована и собрана изъ многихъ церквей, частію римскихъ, а частію гренадскихъ. Далѣе,—двѣ главныя женскія фигуры картины, по словамъ Давиллье, не изобрѣтеніе фантазіи, но лишь слегка измѣненные портреты двухъ очень близкихъ Фортуни особъ, именно: новобрачная или невѣста—это жена Фортуни, а разговаривающая съ нею подруга—ея сестра, дона Исабелла Мадрассо. Наконецъ, въ образѣ пожилаго caballero, въ свѣтло-зеленомъ кафтанѣ, гордо опирающагося на саблю, Фортуни представилъ ни болѣе, ни менѣе, какъ самого Мейссонье, который разрѣшилъ это молодому своему другу и позировалъ для картины единственно, какъ говорили, изъ уваженія къ его таланту. Такимъ образомъ, присутствіе фигуры знаменитаго французскаго мастера въ произведеніи испанскаго живописца есть своего рода публичный аттестатъ, выданный Мейссонье картинѣ Фортуни.

По словамъ Вальтера Фоля [1]), въ картинѣ находятся также портреты герцогини Кастильоне-Колонна (чрезвычайно талантливой художницы, извѣстной своими превосходными скульптурными произведеніями и скрывавшей свою патриціанскую фамилію подъ скромнымъ псевдонимомъ „Marcello“ [2]), и Анри Реньо; но я не могъ бы указать ихъ.

Какъ уже сказано выше, за „La Vicaria“ было заплачено семдесятьтысячъ франковъ; но цѣны на художественныя произведенія страшно возвысились съ того времени, и недавно г-жѣ Кассенъ за эту картину, да за „Саломею“ Реньо, предлагали *восемсотъ-тысячъ франковъ*, причемъ, по слухамъ, по расцѣнкѣ приходилось за картину Фортуни 500 тыс., а за картину Реньо—300 тыс. франковъ. Сумма—просто неимовѣрная! Говорятъ, что г-жа Кассенъ, не смотря на то, что она чрезвычайно богата, уже готова была соблазниться блестящимъ предложеніемъ, но ее остановилъ Александръ Дюма̀. Съ свойственною ему безцеремонностью, онъ, будто бы, сказалъ ей: „Послушайте. Вы теперь имѣете значеніе въ Парижѣ, лишь благодаря этимъ картинамъ. Разъ, что картины будутъ проданы, вы опять обратитесь въ ничто“. Были ли въ самомъ дѣлѣ сказаны Дюма̀ приписываемыя ему слова, или нѣтъ, неизвѣстно, несомнѣнно лишь то, что г-жа Кассенъ на-отрѣзъ отказалась продать названныя картины и, какъ слышно, завѣщаетъ ихъ Лувр-скому музею.

Гупилю-отцу принадлежитъ превосходный эскизъ „La Vicaria“. Эскизъ достаточно оконченъ, но гораздо меньше оригинала по размѣрамъ. Притомъ всѣ фигуры размѣщены въ немъ гораздо тѣснѣе; господина въ очкахъ совсѣмъ нѣтъ, brasero тоже нѣтъ; наконецъ, цвѣтъ нѣкоторыхъ костюмовъ иной, чѣмъ въ картинѣ.

---

[1]) Gazette des beaux-arts. T. XI. 1875 г. Walther Fol, «Fortuny». Двѣ статьи, стр. 267 и 351.

[2]) Умерла въ іюлѣ 1879 года.

(Окончаніе въ слѣдующемъ выпускѣ).

СОПЕРНИЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВЪ ВЪ XVI ВѢКѢ.

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО И РАФАЕЛЬ ПРИ РИМСКОМЪ ДВОРѢ.

Статья Евг. Мюнтца.

Когда Рафаель явился въ Римъ, Микель-Анджело уже давно работалъ надъ фресками Сикстинской капеллы, (какъ мы знаемъ отъ него самого, онъ приступилъ къ этому труду 10-го мая 1508 г.).

Для новоприбывшаго мастера также открывалось, въ живописи Ватиканскихъ комнатъ, широкое поле дѣятельности. Задачи того и другаго были вполнѣ разграничены, а потому, между ними, казалось бы, не должно было представиться поводовъ къ ссорѣ, а могло возникнуть только благородное и плодотворное соревнованіе. Но Рафаель былъ приглашенъ въ Римъ по рекомендаціи Браманте, и этого было довольно, чтобы Микель-Анджело отнесся къ нему непріязненно. Между урбинскимъ архитекторомъ и флорентійскимъ живописцемъ-скульпторомъ уже много лѣтъ шла борьба, принимавшая съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе острый и ожесточенный характеръ. Начало этой борьбы открыть не трудно. Получивъ отъ Юлія II, по протекціи Джульяно да-Санъ-Галло порученіе соорудить папскій надгробный памятникъ, Микель-Анджело предложилъ поставить его въ начатой Николаемъ V-мъ трибунѣ за базиликою св. Петра. Разсмотрѣніе проекта Юлій II возложилъ на Браманте и Санъ-Галло. Эти послѣдніе составили каждый по контръ-проекту, причемъ старались превзойти одинъ другаго.

Наконецъ у папы явилась мысль довершить предпріятіе Николая V и перестроить базилику съ основанія [1]). Это разрушало всѣ надежды Микель-Анджело, и съ той поры началось для него то, что онъ называетъ „трагедіей, долгой трагедіей папской гробницы". Не было человѣка менѣе выносливаго, чѣмъ знаменитый флорентіецъ. Поэтому неудивительно, что онъ осерчалъ на Браманте за отмѣну, по его милости, столь обдуманнаго проекта, и свое неудовольствіе на него выражалъ съ не разъ уже выказанною въ подобныхъ случаяхъ откровенностью. Насмѣшки или, вѣрнѣе, грубости Микель-Анджело знамениты; онѣ нажили ему безчисленныхъ враговъ. Еще въ школѣ у него вошло въ привычку освистывать товарищей (по выраженію Вазари, „uccellare"); въ уплату за одну подобную шутку, онъ получилъ здоровый ударъ кулакомъ отъ Торреджано. Извѣстна его рѣзкость въ отношеніи Перуджино, котораго онъ публично называлъ „тупицей". Столь же неуважительнымъ выказался онъ и къ великому Ліонардо-да-Винчи. Однажды, когда послѣднему случилось идти мимо скамьи de' Spini, граждане, спорившіе объ одномъ мѣстѣ изъ Данте, подозвали живописца къ себѣ, чтобы узнать его мнѣніе. Съ этою же цѣлью приглашенъ былъ и Микель-Анджело, проходившій также неподалеку. Ліонардо, затрудняясь ли отвѣтомъ, или желая оказать учтивость своему сопернику, сказалъ, что спорный пассажъ объяснитъ имъ Микель-Анджело. Послѣдній, вообразивъ себѣ, что надъ нимъ подтруниваютъ, въ страшныхъ сердцахъ вскричалъ: „Объясняй его самъ—ты, сдѣлавшій рисунокъ лошади, для того, чтобы вылить ее изъ бронзы, и не будучи въ силахъ ее вылить, бросившій работу!" Ліонардо весь покраснѣлъ при этихъ словахъ, а Микель-Анджело, желая уколоть его еще болѣе, прибавилъ: „Ты, довѣрившійся этимъ плутамъ (birboni) миланцамъ" [2]). Онъ расточалъ сарказмы, даже не будучи къ тому вызываемъ. Такъ однажды, встрѣтивши въ Болоньѣ сына Франчья, онъ сказалъ ему: „Твой отецъ лучше умѣетъ производить живыя фигуры, чѣмъ живописныя". Впрочемъ, мы никогда не добрались бы до конца, если бы вздумали приводить всѣ подобныя вспышки Микель-Анджело. Вѣроятно, какая нибудь выходка въ этомъ родѣ поссорила его и съ Браманте. Этотъ послѣдній, будучи также горячъ и насмѣшливъ, не замедлилъ отплатить ему тою же монетою—и вотъ, война между ними загорѣлась.

---

[1]) Таково свидѣтельство Кондиви (Vita di Michel-Angelo), принятое Геймюллеромъ, компетентнымъ судьею по этому предмету, въ его сочиненіи: «Projets primitifs pour la reconstruction de Saint Pierre de Rome».

[2]) Готти, т. II, стр. 48. См. также біографію Микель-Анджело Монтеглона въ Gazette des beaux arts, 1876, т. I, стр. 249.

Въ откровенныхъ бесѣдахъ съ Кондиви, Микель-Анджело иначе объясняетъ причину указанной вражды. Если вѣрить ему, Браманте не могъ простить ему, что онъ обнаружилъ недостатки его построекъ; онъ, будто-бы, боялся, чтобы соперникъ его не открылъ папѣ дурнаго качества матерьяловъ, употребленныхъ на эти постройки; болѣе же всего онъ боялся, чтобы Микель-Анджело не принялся самъ за архитектуру, будучи увѣренъ заранѣе, что въ такомъ случаѣ онъ затмилъ бы его совершенно.

Мы согласны съ тѣмъ, что способъ постройки Браманте давалъ поводъ къ критикѣ; нетерпѣливый, горячій Юлій II требовалъ, чтобы зданія воздвигались какъ-бы по мановенію волшебнаго жезла. Дабы угодить ему, Браманте по ночамъ свозилъ матерьялы, известь и камень, а съ ранняго утра приступалъ къ постройкѣ, не заботясь о доброкачественности матерьяловъ. Никогда не видано было такой спѣшки. Но ея послѣдствія не заставили себя долго ждать: уже чрезъ нѣсколько лѣтъ появились повсюду трещины, цѣлыя стѣны рушились, какъ напр. въ корридорѣ Бельведера, самыя ложи угрожали разрушеніемъ; наконецъ, потребовались гигантскія усилія, чтобы исправить фундаментъ Св. Петра (Рафаель долженъ былъ посвятить нѣсколько лѣтъ на эту неблагодарною работу). Но отъ небрежности до недобросовѣстности еще далеко. Къ тому же, неужели М. Анджело былъ единственнымъ человѣкомъ, могшимъ обнаружить эти злоупотребленія— единственнымъ лицомъ, у кого достало-бы смѣлости довести ихъ до свѣдѣнія папы? Джульяно да-Санъ-Галло былъ столь же свѣдущъ по этой части, а Юлій II охотно его выслушивалъ. Если Браманте могъ желать чьего-либо устраненія, то, конечно, Джульяно, а не скульптора, до того времени вовсе незанимавшагося архитектурою.

Не подлежитъ сомнѣнію, что Браманте еще въ 1506 году старался уронить М.-Анджело въ глазахъ папы. Долго предполагали, что онъ, въ отмщеніе своему врагу, внушилъ папѣ мысль поручить М.-Анджело расписать плафонъ въ Сикстинской капеллѣ; зная, что флорентійскій живописецъ никогда не писывалъ фресокъ, онъ, будто бы, надѣялся подготовить ему такимъ образомъ неудачу. Но новѣйшія изслѣдованія доказываютъ, согласно съ Вазари, что иниціатива этого порученія принадлежала всецѣло Джульяно да-Санъ-Галло, и что Браманте, напротивъ того, горячо противился этому дѣлу. Эти интриги сильно возмутили М.-Анджело. Будучи подозрителенъ отъ природы, онъ вообразилъ себя окруженнымъ врагами: всюду мерещились ему всевозможныя козни и даже покушенія на его жизнь. „Если бы я не пре-

дался бѣгству — писалъ онъ послѣ того, какъ скрылся во Флоренцію — могила моя, полагаю, была бы готова прежде папской гробницы".

Письмо Пьетро Россели, соотечественника и друга М.-Анджело, того самаго, которому впослѣдствіи было препоручено исправленіе свода Сикстинской капеллы, знакомитъ насъ съ чрезвычайно интересными подробностями разговора, происходившаго въ его присутствіи между папою, да-Санъ-Галло и Браманте. Тутъ выказалась вся ненависть Браманте къ флорентійскому художнику. Вотъ что сообщаетъ объ этомъ Россели своему другу 10 мая 1506 года: „Папа призвалъ Браманте и сказалъ ему: завтра Санъ-Галло отправляется во Флоренцію, съ тѣмъ, чтобы привезти съ собою М.-Анджело. Святой отецъ, отвѣчалъ Браманте, М.-Анджело не согласится пріѣхать сюда, я это знаю; онъ не разъ говаривалъ мнѣ, что не желаетъ работать въ капеллѣ, а хочетъ строить памятникъ. Затѣмъ онъ прибавилъ: святой отецъ, я полагаю, что у него не хватаетъ смѣлости взяться за живопись, такъ какъ онъ никогда не писалъ фигуръ, а здѣсь ему пришлось бы писать фигуры очень высоко и въ раккурсѣ, что вовсе не то, что писать ихъ вровень съ землею. Если онъ не пріѣдетъ, отвѣчалъ папа, то оскорбитъ меня, а потому, я думаю, онъ прибудетъ. Тогда я вмѣшался въ разговоръ, и въ присутствіи папы наговорилъ ему (Браманте) много рѣзкой правды. Я говорилъ о васъ, какъ вы говорили бы обо мнѣ; онъ не зналъ, что отвѣчать на мои возраженія, и понялъ, что дозволилъ себѣ слишкомъ много. Святой отецъ!—обратился я къ папѣ,—Браманте никогда даже не бесѣдовалъ съ М.-Анджело, и если то, что онъ докладывалъ вамъ здѣсь — правда, вы можете отрубить мнѣ голову. Я же полагаю, что М.-Анджело тотчасъ же явится по вашему приглашенію. На этомъ разговоръ прекратился" [1]).

Друзья М.-Анджело ошиблись: онъ не хотѣлъ возвратиться въ Римъ, и Юлій II вынужденъ былъ, по его собственному выраженію, отыскивать художника въ Болоньѣ, гдѣ онъ, съ декабря 1506 по февраль 1508 г., работалъ надъ бронзовой статуей папы. Наконецъ, въ маѣ 1508 г. онъ возвратился въ папскую столицу и принялся за фрески Сикстинской капеллы. Но непріятности, которыя доставляла ему вражда Браманте, еще не кончились. Онъ вынужденъ былъ разобрать до основанія подмостки, которыя были приготовлены для него по приказанію Браманте, и сдѣлать самъ чертежъ для новыхъ. Въ это самое время Рафаель явился въ Римъ. Ученикъ Перуджино, покровитель-

[1]) Готти, т. I, стр. 46. См. также любопытное сочиненіе А. Шпрингера: «Michel Angelo in Roma» 1508—1512. Leipzig, 1875, стр. 28, въ которомъ авторъ исправляетъ многія ошибки предшествовавшихъ ему изслѣдователей.

ствуемый Браманте, былъ вдвойнѣ непріятенъ Микель-Анджело; сверхъ того, послѣдній считалъ себя ограбленнымъ тѣми заимствованіями, которыя Рафаель, въ своемъ „Положеніи во гробъ", позволилъ себѣ сдѣлать изъ его Pieta и Св. Семейства. Дѣйствительно, въ то время, какъ урбинскій живописецъ, смотря на художественную собственность широкимъ взглядомъ своего времени, позволялъ себѣ вдохновляться высокими образцами искуства, Микель-Анджело, напротивъ того, придерживался противуположнаго образа мыслей. Въ продолженіе всего времени работы надъ картономъ „Пизанской войны", онъ никого не допускалъ въ свою мастерскую въ Via de'Tintori, изъ боязни, чтобы кто-нибудь не скопировалъ его фигуръ [1]); позднѣе, когда уже картонъ былъ выставленъ для публики, на весьма короткое время, онъ испросилъ у правительства позволеніе снова запереть его и показывать желающимъ лишь по особому разрѣшенію. Это приказаніе такъ строго исполнялось, что одинъ испанецъ, рекомендованный самимъ художникомъ, не получилъ позволенія видѣть его знаменитое произведеніе [2]).

Если Браманте, своими блестящими качествами, своимъ краснорѣчіемъ и щедростью не заслужилъ бы уже расположенія своихъ сотоварищей, то его всемогущество, навѣрное, привлекло бы на его сторону тѣхъ, кто былъ нейтраленъ или равнодушенъ. Но въ качествѣ главнаго архитектора Св. Петра и Ватиканскаго дворца, онъ на самомъ дѣлѣ былъ настоящимъ министромъ изящныхъ искуствъ при папскомъ дворѣ и не только выбиралъ архитекторовъ, долженствовавшихъ работать подъ его руководствомъ, но и указывалъ папѣ на живописцевъ и скульпторовъ, которымъ слѣдовало украшать своими произведеніями зданія, возводимыя по его чертежамъ. Если Юлій II по собственной иниціативѣ вызвалъ въ Римъ своихъ прежнихъ любимцевъ, Перуджино, Пинтуруккьо и, можетъ быть, Синьорелли, то нѣтъ сомнѣнія, что Браманте указалъ ему на Рафаеля и помогъ своему молодому соотечественнику восторжествовать надъ другими конкуррентами.

Браманте былъ окруженъ настоящимъ дворомъ; въ его помѣщеніи, въ Бельведерѣ, и, позднѣе, во дворцѣ Борго-Веккьо, собирался цвѣтъ римскихъ художниковъ. Здѣсь онъ выказывалъ широкое гостепріимство, и роскошью утонченнаго вкуса вознаграждалъ себя за лишенія молодости; на этихъ собраніяхъ мы встрѣчаемъ Перуджино, Пинтуруккьо, Луку Синьорелли. Другіе, какъ напримѣръ, Андреа Сансо-

---

[1]) Вазари.

[2]) Письма отъ 2 и 31 іюля 1508 г. Миланези, Le lettere di Michel-Angelo Buonarotti, стр. 9 и 95.

вино, Джульяно Лено, французскіе живописцы на стеклѣ Гильомъ и Клодъ Марсилья, серебряныхъ дѣлъ мастеръ Карадочо, увѣковѣчившій черты Браманте въ превосходной медали, были его кліентами и фаворитами; затѣмъ мы видимъ вокругъ него цѣлое полчище подрядчиковъ, инспекторовъ, контролеровъ, каменьщиковъ, скульпторовъ, ловившихъ налету взглядъ или улыбку своего всесильнаго начальника. Главнымъ союзникомъ Микель-Анджело въ этой достопамятной борьбѣ былъ Джульяно да-Санъ-Галло. Знаменитый флорентинскій архитекторъ былъ издавна расположенъ къ своему молодому соотечественнику, рекомендовалъ его папѣ и доставилъ ему заказъ памятника и фресокъ Сикстинской капеллы. Ихъ союзъ еще болѣе скрѣпили общность интересовъ и вражда къ урбинцамъ.

Но что могъ сдѣлать художникъ, впавшій уже въ немилость, противъ своего счастливаго соперника, съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе входившаго въ милость папы? Правда, настоящаго разрыва между нимъ и папою, какъ свидѣтельствуетъ Вазари, конечно, не было, и только отношенія становились все холоднѣе и холоднѣе; но въ столкновеніи съ такимъ сильнымъ и предпріимчивымъ противникомъ уже этого было достаточно, чтобы уничтожить вліяніе флорентійскаго архитектора. Ему поручались теперь лишь второстепенныя работы, и въ данную минуту онъ даже покинулъ Римъ и переселился на службу во Флоренцію.

Въ теченіе болѣе чѣмъ двухъ лѣтъ, Браманте и Микель-Анджело внимательно наблюдали другъ за другомъ. Но положеніе каждаго изъ нихъ было неприступно, а потому имъ приходилось взаимно держаться лишь оборонительной тактики [1]).

---

[1]) Одно мѣсто въ Діаріумѣ Париса де-Грассисъ, на которое до сихъ поръ не обращали должнаго вниманія, показываетъ, какъ смѣло и своевольно распоряжался М.-Анджело въ Сикстинской капеллѣ. Въ 1508 году, наканунѣ праздника Пятидесятницы, папа приказалъ служить вечерню въ своей любимой капеллѣ; но кардиналы, при входѣ въ нее, были встрѣчены оглушительнымъ шумомъ и облакомъ пыли, летѣвшей съ лѣсовъ у свода. Работникамъ было приказано прекратить ихъ занятія, но они не послушались. Тогда церемоніймейстеръ идетъ жаловаться къ папѣ, который сильно гнѣвается на работниковъ; однако они остаются глухи и къ его приказаніямъ. Только послѣ двукратной посылки къ нимъ папскихъ камергеровъ удается склонить ихъ къ послушанію. Правда, де-Грассисъ, описывая это происшествіе, не упоминаетъ М.-Анджело; но, безъ всякаго сомнѣнія, этотъ послѣдній былъ въ ту пору на лѣсахъ. Кто же другой, кромѣ него, посмѣлъ бы такъ открыто противиться собранію кардиналовъ? «1508. Vesperae in vigilia Pentecotes. Absente papa. Hodie papa non venit ad vesperas, quae habitae sunt in cappella patatii, ad quam cardinales cum citius solito venissent... in altis cornicibus capellae fabricabatur cum maximis pulveribus et operatii ita jussi, non cessabant, et quo cardinales conquesti sunt; ego autem cum aliquoties operarios arquissem, et illi non cessarent, ivi ad papam, qui mecum quasi turbatus est, quod illos non admonuissem, et, excusatione facta, fuit opus quod papa duos successive de suis cameraris mitteret, qui juberent cessari ab opere, quod vix factum est. Vesperae ipsae factae sunt ordine et more solito».

Намъ извѣстно, что открытіе [1]) первой серіи Сикстинскихъ фресокъ совпадаетъ съ новымъ періодомъ этого эпическаго соперничества. Въ это время Браманте, какъ увѣряютъ въ одно и то же время Вазари и Кондиви, старался о томъ, чтобы другая половина плафона была поручена Рафаелю. Это окончательно взорвало Микель-Анджело. Будучи допущенъ къ Юлію II, онъ напомнилъ ему всѣ преслѣдованія Браманте; затѣмъ, перейдя къ наступательнымъ дѣйствіямъ, сталъ осуждать веденіе своимъ соперникомъ работъ въ базиликѣ св. Петра, особенно же нападалъ на его страсть разрушать все прежнее. Онъ увѣрялъ, что Браманте совершенно безполезно уничтожилъ чудные мополиты древней базилики. Папа, не обвиняя, впрочемъ, своего любимаго архитектора, порѣшилъ тутъ же, что Микель-Анджело долженъ окончить живопись въ Сикстинской капеллѣ; такимъ образомъ онъ имѣлъ возможность еще при жизни насладиться чудной живописью плафона — работою, оконченною въ октябрѣ 1512 г. и продолжавшеюся около четырехъ лѣтъ [2]). Рафаель, наравнѣ съ другими, выражалъ свой восторгъ при видѣ этого сложнаго произведенія, полнаго столь глубокаго смысла и исполненнаго въ такомъ грандіозномъ стилѣ.

Въ первой, по времени исполненія, залѣ Ватикана, такъ называемой залѣ della Segnatura, оконченной въ 1511 году, слѣдовательно задолго до открытія Сикстинской капеллы, онъ былъ еще совершенно чуждъ микель-анджеловскаго вліянія; въ своемъ же Исаіѣ, исполненномъ, какъ мы сказали, въ 1512 году, онъ уже является подражателемъ своего соперника и тѣмъ выказываетъ уваженіе къ его генію.

Точно также онъ поступалъ и въ отношеніи Перуджино, Ліонардо да-Винчи, Фра-Бартоломмео, и однако никто не думалъ упрекать его въ художественномъ воровствѣ. Но М.-Анджело во всемъ подозрѣвалъ лишь дурное; ему мерещилось похищеніе тамъ, гдѣ слѣдовало видѣть только дань почтенья къ его таланту; поэтому онъ предположилъ, что Рафаель, для пущаго успѣха борьбы съ нимъ, хотѣлъ воспользоваться его же собственнымъ оружіемъ. Дѣло еще болѣе усложнилось, когда Рафаель, въ свою очередь, написалъ „Сиббилъ“ въ ц. della Pace, выказалъ въ „Пожарѣ Борго“ свои глубокія познанія по части анатоміи

---

[1]) Приводимый ниже, какъ кажется, еще неизданный источникъ позволяетъ съ точностью опредѣлить время этого открытія. «1511. Vesperae et missa in capella palatina magna, in vigilia et die Assumptionis gloriosissimae Virginis. Pontifex in vigilia, in die gloriosissimae Virginis assumprae, voluit interesse vesperis et missae in capella majori palatina, per sacristam celebratis feliciter, nam ea capella Assumptioni praedictae dicata est, et ad eam pontifex venit, vel ut picturas novas ibidem noviter detectas videret, vel quia ex devotione ductus fuit» (Діаріумъ П. де-Грассиса).

[2]) Здѣсь опять, при помощи П.-де-Грассиса, можно дополнить разысканіе Шпрингера. «1512. Vesperae in vigilia omnium sanctorum. Hodie primum capella nostra, pingi finita, aperta est, nam per tres aut quatuor annos tectum sive fornix ejus tecta semper fuit ex solari ipsum totum cooperiente».

и, наконецъ, въ сценахъ изъ мірозданія, написанныхъ въ ватиканскихъ ложахъ, осмѣлился заимствовать у М.-Анджело фигуру Творца. Съ этой поры Рафаель, въ глазахъ своего соперника, сталъ не болѣе, какъ подражателемъ, и притомъ безсовѣстнымъ, почти воромъ.

Этой подозрительности, этой несправедливости М.-Анджело обыкновенно противопоставляютъ благородство Рафаеля, который, по словамъ даже такого панегириста М.-Анджело, какъ Кондиви, благодарилъ судьбу за то, что ему привелось родиться во времена великаго флорентійца [1]).

Лѣтъ тридцать спустя, въ 1542 году, М.-Анджело, въ своемъ защитительномъ письмѣ, говоритъ слѣдующее о непріятностяхъ, испытанныхъ имъ отъ Браманте въ царствованіе Юлія II: „Всѣ недоразумѣнія между мною и папою происходили вслѣдствіе зависти Браманте и Рафаеля Урбинскаго. Если исполненіе памятника папѣ не продолжалось при его жизни, то только для того, чтобы уничтожить меня. У Рафаеля были свои причины дѣйствовать такимъ образомъ: все, что онъ зналъ по части искуства, получено имъ отъ меня“ [2]).

Восшествіе на папскій престолъ Льва X должно было, повидимому, перетянуть вѣсы на сторону М.-Анджело. Не былъ-ли новый папа его соотечественникомъ, не долженъ-ли былъ, по самому своему происхожденію, покровительствовать художнику, первые шаги котораго на артистическомъ поприщѣ облегчилъ его братъ, Пьетро Медичи? Поэтому, М.-Анджело имѣлъ право предаваться радужнымъ надеждамъ, а пріемъ, сдѣланный папою его другу Джульяно да-Санъ-Галло, служилъ какъ-бы ручательствомъ въ сбыточности этихъ надеждъ. Нельзя предполагать, что папа, въ своемъ поведеніи относительно М.-Анджело, руководился политическими соображеніями. Правда, извѣстно, что художникъ сдѣлался враждебенъ фамиліи Медичи, хотя и былъ облагодѣтельствованъ ею, что его связывала тѣсная дружба съ ея исконнымъ противникомъ, Пьетро Содерини, и что онъ скорбѣлъ о своей родинѣ, подпавшей снова подъ ненавистное иго [3]). Но папа, возвратившій Содерини изъ изгнанія, давшій свободу Маккья-

---

[1]) Raffael da Urbino, quantumque volesse concorrere con Michel-Angelo, più volte ebbe a dire che ringraziava Iddio d'esser nato al suo tempo, avendo ritratto da lui altra maniera di quella, che dal padre, che dipintor fu, e del Perugino, suo maestro, aveva imparata. (Condivi, *Vita di Michel-Angelo Buonarroti*, изд. 1823 г., стр. 68 и 69.

[2]) *Le lettere di Michel-Angelo Buonarroti*, изд. Миланези, стр. 494.

[3]) Въ письмѣ къ своему отцу, въ октябрѣ 1512 года, онъ увѣряетъ въ несправедливости взводимаго на него обвиненія, будто бы онъ худо говорилъ о фамиліи Медичи и, повидимому, безпокоится насчетъ тѣхъ послѣдствій, какія это обвиненіе можетъ имѣть для него. «Я не говорилъ о нихъ ничего такого, чего не говорилъ бы и весь свѣтъ, какъ это было въ Пратскомъ дѣлѣ; если бы камни имѣли даръ слова, то и они заговорили бы.» (Миланези, стр. 46).

велли и многимъ другимъ, навѣрное не питалъ вражды къ художнику, единственная вина котораго состояла въ слишкомъ свободномъ выраженіи своихъ мнѣній.

Надо искать другаго объясненія того, почему М.-Анджело попалъ въ немилость папы, который дѣйствительно его боялся. Человѣку такого легкаго характера, столь пристрастному къ блеску, какимъ былъ Левъ X, нужны были веселые, блестящіе и остроумные приближенные, въ родѣ Браманте и Рафаеля; мизантропы же и моралисты были для него невыносимы. М.-Анджело, своимъ талантомъ, внушалъ ему уваженіе, но онъ опасался его ѣдкости и озлобленности. Это опасеніе онъ ясно выразилъ Себастьяно Венеціано, свидѣтельствующему о томъ въ письмѣ своемъ, которое до сихъ поръ относили къ 1512 году, но которое, какъ доказано Шпрингеромъ, было написано уже по смерти Рафаеля, въ 1520 году. По словамъ Себастьяно, папа однажды сказалъ ему: „М.-Анджело, какъ ты видишь, человѣкъ ужасный; съ нимъ нельзя имѣть дѣла—è terribile, come tu vedi, non si può pratticar con lui“,

Понятно, что при такомъ мнѣніи о художникѣ, папа всѣми мѣрами старался держать его вдалекѣ отъ Рима. М.-Анджело желалъ прежде всего заняться довершеніемъ гробницы Юлія II, а Левъ X поручаетъ ему, вмѣсто того, наблюдать за ломкою каррарскаго и серавецкаго мрамора и неблагодарно трудиться надъ фасадомъ церкви С. Лоренцо во Флоренціи. Такимъ образомъ, нашъ скульпторъ, при жизни Льва X бывалъ въ Римѣ только изрѣдка, такъ сказать, урывками.

Между тѣмъ, начало царствованія Льва X обѣщало М.-Анджело и его друзьямъ многое. Дж. да-Санъ-Галло, на долю котораго выпали важныя работы въ ватиканскомъ дворцѣ, былъ назначенъ въ помощники къ умирающему Браманте по постройкѣ петровскаго собора. Какое торжество сулила ему перспектива пережить соперника, занять его должность и замѣнить его проектъ своимъ собственнымъ! На бѣду, да-Санъ-Галло былъ тоже старъ и слабъ; чрезъ нѣсколько мѣсяцевъ ему пришлось выйдти въ отставку и уступить свое мѣсто Рафаелю, который вскорѣ потомъ, за смертью сотрудника да-Санъ-Галло, Фра-Джокондо, остался одинъ руководителемъ славнаго предпріятія. Удалившись къ себѣ на родину, во Флоренцію, да-Санъ-Галло чрезъ нѣкоторое время окончилъ тамъ свои дни.

При столь явномъ расположеніи римскаго первосвященника къ Рафаелю, папскому двору было трудно соблюдать нейтралитетъ, а потому большая часть прелатовъ открыто примкнула къ партіи урбинцевъ. Для кардинала Бембо и Кастильоне, уже давно связанныхъ съ Рафаелемъ дружбою, ничего не стоило остаться вѣрными этому, при-

носившему имъ честь, чувству. Биббьена, пріязнь котораго къ молодому мастеру зародилась также въ Урбино, пошелъ еще далѣе: онъ задумалъ женить художника на одной изъ своихъ племянницъ. Рафаель, какъ ни дорожилъ своею свободою, долженъ былъ согласиться на проектъ этого брака. Всесильный кардиналъ открыто выступилъ противникомъ М.-Анджело, какъ можно заключить изъ письма, отправленнаго къ нему послѣднимъ по смерти Рафаеля. Однако Биббьена не всегда такъ не благоволилъ къ флорентійскому скульптору. Однажды онъ помогъ ему получить, въ видѣ задатка, 2,000 дукатовъ, и не побрезгалъ принять 100 дукатовъ, предложенныхъ ему художникомъ въ знакъ благодарности за то [1]). Агостино Киджи, вызвавшій Себастьяно дель-Пьомбо въ Римъ и чрезъ то невольно противопоставившій Рафаелю опаснаго врага, ничѣмъ однако не выказывалъ своего расположенія къ М.-Анджело: ни разу не удостоилъ онъ его заказомъ, хотя вообще и отличался готовностью покровительствовать художникамъ, являвшимся въ Римъ.

Число людей, не державшихся ни той, ни другой стороны, уменьшалось ежедневно. М.-Анджело хвастался благосклонностью къ нему Джульяно Медичи. Но выразилась ли эта благосклонность въ какихъ-нибудь видимыхъ знакахъ? Кардиналъ Юлій Медичи, будущій папа Климентъ VII, стоялъ ни за, ни противъ М.-Анджело: онъ удостоивалъ его эпитетомъ „amicus carissimus“ [2]), но при случаѣ обходился съ нимъ очень рѣзко, какъ это видно, между прочимъ, изъ письма этого сановника отъ 2-го февраля 1517 г., гдѣ кардиналъ, именемъ Льва X, приказываетъ М.-Анджело употребить въ дѣло пьетросантскій, а не каррарскій мраморъ, и грозитъ какъ своимъ, такъ и папскимъ гнѣвомъ [3]). Богатый банкиръ и любитель искуства, Биндо Альтовити, повидимому, также старался сохранить, насколько возможно, нейтральность въ отношеніи обоихъ художниковъ; по крайней мѣрѣ, мы знаемъ, что онъ заказалъ Рафаелю свой портретъ и Мадонну dell' impannata, а отъ М.-Анджело пріобрѣлъ его картонъ „Опьяненіе Ноя“. Наконецъ, урбинскій дворъ, принимавшій близко къ сердцу довершеніе мавзолея Юлію II, по необходимости не прекращалъ добрыхъ отношеній своихъ къ скульптору, сооружавшему этотъ памятникъ. Когда герцогиня Элизабета, въ 1516 г., прибыла въ Римъ, съ цѣлью попытаться отвратить грозу, собиравшуюся надъ ея пріемнымъ сыномъ Франческо-Марія делла-Ровере, она желала посѣтить мастерскую М.-Анджело; но по-

---

[1]) *Le lettere di Michel-Angelo Buonarroti*, стр. 428.

[2]) Даелли, *Carte michel-angiolesche inedite*, стр. 15.

[3]) См. тамъ же, стр. 12.

требовалось посредничество одного кардинала для того, чтобы ей былъ открытъ доступъ туда [1]).

Словомъ, вступленіе на папскій престолъ Льва X привело лишь къ тому, что М.-Анджело былъ оттѣсненъ на задній планъ. Сколько жолчи должно было накопиться въ сердцѣ оскорбленнаго, униженнаго художника! Очень естественно, что обрушившуюся на него невзгоду онъ приписывалъ интригамъ Браманте, и не будучи въ силахъ, по своему характеру, примириться съ положеніемъ, въ какое его поставили, прибѣгъ къ хитрости, подобной той, какая была пущена въ ходъ противъ него самого: Браманте противопоставилъ ему Рафаеля, а онъ, съ своей стороны, рѣшился выставить соперникомъ Рафаелю искуснаго живописца, особенно сильнаго по части колорита, въ лицѣ венеціянца Себастьяно ди-Лучьяно.

Себастьяно, впослѣдствіи получившій, по своей должности при папскомъ дворѣ, прозвище дель-Пьомбо, родился въ Венеціи около 1485 г. Ученикъ Джорджоне, онъ рано убѣдился, что на родинѣ, владѣвшей столь цвѣтущею и многочисленною школою, ему нельзя расчитывать на особенно блестящую карьеру. Поэтому онъ съ-разу принялъ предложеніе банкира-милліонера Агостино Киджи перебраться въ Римъ, работать на него и украсить своею живописью новый дворецъ, только-что выстроенный этимъ богачемъ на берегахъ Тибра, Фарнезину. Будучи, какъ мы уже сказали, искусенъ въ колоритѣ, Себастьяно надѣялся новизною своего стиля составить себѣ въ вѣчномъ городѣ громкое имя и видное положеніе. Безъ сомнѣнія, онъ расчитывалъ и на то, что игра на лютнѣ, которой онъ прекрасно выучился, благодаря своему руководителю въ живописи, Джорджоне, откроетъ ему доступъ во многіе знатные и вліятельные дома. Первое произведеніе Себастьяно, миѳологическія сцены, написанныя въ люнетахъ залы, гдѣ находилась Рафаелева „Галатея“, уже обратило вниманіе римскихъ художниковъ и любителей на пріѣзжаго венеціянца. Съ этого времени, повидимому, началось его сближеніе съ М.-Анджело. По крайней мѣрѣ, такимъ предположеніемъ можно объяснить присутствіе въ одной изъ означенныхъ люнетъ (оконченныхъ въ 1511 г.) колоссальной головы, написанной великимъ флорентійскимъ мастеромъ въ память своего визита. Однако, прежде чѣмъ поручить Себастьяно расписываніе стѣнъ той же залы, Киджи, какъ кажется, желалъ имѣть еще обращикъ его работы. Этотъ обращикъ, „Полифемъ“, не заслужилъ одобренія закащика, и съ 1512 г. Себастьяно пересталъ рабо-

---

[1]) См. тамъ же, стр. 16.

тать въ палаццо римскаго Креза [1]). За то, пользуясь своимъ пребываніемъ въ Римѣ, онъ завелъ другія выгодныя связи, и многочисленные портретные заказы вознаградили его за неудачу у Киджи.

Рафаель и Себастьяно должны были инстинктивно ненавидѣть другъ друга — если только въ сердцѣ „божественнаго" урбинца было мѣсто для ненависти. Тѣмъ не менѣе, въ дѣлѣ искуства, они не избѣгли взаимнаго вліянія. Себастьяно, въ своихъ первыхъ портретахъ, подражалъ—хотя, быть можетъ, и безсознательно—манерѣ Рафаеля: въ настоящее время дознано, что такъ называвшаяся „Форнарина" флорентійской трибуны, столь долго слывшая за произведеніе Рафаеля, въ дѣйствительности принадлежитъ кисти венеціянскаго живописца; тоже самое должно сказать и о портретѣ той же женщины, находящейся у герцога Мальборуга въ Бленгеймѣ. Въ свою очередь, Рафаель не уберегся отъ подражанія — конечно, невольнаго — Себастьяно, которое особенно сказывается въ его картинѣ: „Скрипачъ". Такимъ образомъ, соперники поочередно дѣлали заимствованія другъ отъ друга.

Впослѣдствіи, желаніе затмить Рафаеля обратилось у Себастьяно въ настоящую манію. Писалъ ли Рафаель Богоматерь, приподнимающую покрывало съ Предвѣчнаго Младенца, венеціянецъ тотчасъ же принимался изображать тотъ же сюжетъ. Слѣдомъ за своимъ соперникомъ, онъ написалъ „Несеніе Креста", „Посѣщеніе св. Елизаветы Богородицею" и „Михаила-Архангела, поражающаго демона" [2]). Чтобы вѣрнѣе восторжествовать надъ Рафаелемъ, онъ старался проникнуться стилемъ М.-Анджело, такъ что вскорѣ у послѣдняго не оказалось ученика болѣе ревностнаго и преданнаго, чѣмъ Себастьяно.

Вазари, въ біографіи Лучьяно, слѣдующимъ образомъ объясняетъ тактику обоихъ противниковъ Рафаеля: „Въ то время, говоритъ онъ, у Рафаеля явились поклонники и друзья, провозглашавшіе, что его картины превосходятъ живопись М.-Анджело красотою красокъ, композиціею и граціозностью; они утверждали, что работы Рафаеля, если не лучше микель-анджеловскихъ, то равносильны съ ними во всемъ, за исключеніемъ колорита, въ которомъ онъ рѣшительно сильнѣе. Это мнѣніе преобладало въ кругу художниковъ, легче понимавшихъ грацію Рафаеля, чѣмъ глубину М.-Анджело. Себастьяно, какъ человѣкъ смышленый, могъ по достоинству цѣнить того и другаго. Онъ сталъ на сторону М.-Анджело, который принялъ его за то подъ свое покровитель-

---

[1]) Крове и Кавальказелле, *Histoire de la peinture italienne*, т. VI, стр. 375.

[2]) См. *Les Musées de peinture de Londres. Une visite à la National Gallery en* 879, *par M. Reiset*, т. I, стр. 115.

ство и началъ помогать ему своими рисунками, полагая, что, скрывшись такимъ образомъ за третьимъ лицомъ, будетъ удобнѣе уничтожить Рафаеля. Благодаря этой поддержкѣ, работы Себастьяно находили себѣ благосклонный пріемъ".

Дольче, издавшій свое сочиненіе въ 1557 году, т. е. тридцать-семь лѣтъ по смерти Рафаеля, приводитъ по этому поводу любопытную подробность, влагая разсказъ въ уста своего героя, П. Аретино. „Когда Себастьяно, подстрекаемый М.-Анджело, вступилъ въ борьбу съ Рафаелемъ, послѣдній, я помню, не разъ говаривалъ мнѣ: Какъ я радъ, дорогой Пьетро, что М.-Анджело поддерживаетъ моего новаго соперника, уступая ему свои рисунки! Такимъ образомъ М.-Анджело можетъ убѣдиться, что я превосхожу не только Себастьяно (по правдѣ сказать, мнѣ ни чуть не лестно гордиться превосходствомъ надъ человѣкомъ, неумѣющимъ рисовать), но даже его самого, хотя онъ и слыветъ богомъ рисунка". Изъ этихъ словъ можно заключить, какое спокойствіе сохранялъ Рафаель въ борьбѣ, которая могла бы устрашить всякаго другаго, даже самаго безстрашнаго.

Хотя М.-Анджело рѣшился уже не нападать прямо на противника, однако судьба, или, вѣрнѣе, воля папы, опять свела его лицомъ къ лицу съ Рафаелемъ. Въ 1515 году Левъ X, желая достроить фасадъ С. Лоренцо во Флоренціи, приходской церкви своего семейства, назначилъ конкурсъ, въ которомъ, сверхъ Рафаеля и М.-Анджело, приняли участіе старикъ да-Санъ-Галло, Андреа и Джакопо Сансовино и, какъ надо полагать, Ліонардо да-Винчи. М.-Анджело оказался побѣдителемъ своихъ соперниковъ, но этою побѣдою нажилъ себѣ новыхъ враговъ. Вазари разсказываетъ (т. V, стр. 35), что Ліонардо, съ огорченія, рѣшился разстаться съ родиною, и дѣйствительно онъ вскорѣ удалился во Францію. Джакопо Сансовино, будучи менѣе щекотливымъ, написалъ М.-Анджело письмо, полное рѣзкостей [1]). Этотъ несчастный конкурсъ поссорилъ побѣдителя даже съ его стариннымъ пріятелемъ, Баччо д'Аньоло: М.-Анджело поручилъ ему сдѣлать деревянную модель своего проекта, но когда увидѣлъ его работу, не могъ воздержаться отъ гнѣва и назвалъ модель дѣтскою игрушкою — „una cosa da fanciullo". Въ одномъ изъ своихъ писемъ онъ укоряетъ Баччо въ нежеланіи или неумѣньи исполнить модель согласно чертежу [2]).

Побѣда М.-Анджелло была однако безплодна. Если ея послѣдствіемъ

---

[1]) Отъ 30-го іюня 1517 года, изданное въ соч. *Vita di Michel-Angelo Buonarotti*, т. I, стр. 135—136.

[2]) *Le lettere*, см. изд. Миланези, стр. 381, 657.

было бы только удаленіе художника на долгое время изъ Рима, то онъ могъ бы еще терпѣливо покориться своей участи. Но къ довершенію его несчастія, сочиненный имъ проектъ остался неприведеннымъ въ исполненіе, и церковь С. Лоренцо до настоящаго времени не украшена фасадомъ.

До 1518 г. борьба двухъ враждебныхъ партій ограничивалась лишь незначительными стычками. Съ этой поры она принимаетъ размѣры настоящаго художническаго поединка. Заказавъ въ одно и то же время Рафаелю „Преображеніе", а Себастьяно „Воскрешеніе Лазаря", кардиналъ Джуліо Медичи вызвалъ чрезъ то — конечно, неумышленно — состязаніе, которому не остался чуждъ весь папскій дворъ. Себастьяно находилъ выгоднымъ раздуть возбужденныя такимъ образомъ страсти, такъ какъ это позволяло ему явиться открытымъ врагомъ Рафаеля. Онъ не замедлилъ выступить въ этой роли.

Документы, изданные въ послѣднее время, раскрываютъ для насъ подробности, нелестныя для Себастьяно. Они рисуютъ его то ласкающимъ самолюбіе М.-Анджело, то подстрекающимъ его зависть разсказами о томъ, что̀ говорится противъ него, то склоняющимъ его къ участію въ самыхъ гнусныхъ интригахъ. Играя подобную роль, венеціянскій живописецъ не имѣлъ даже права оправдывать свое поведеніе личнымъ неудовольствіемъ или самозащитою: одна лишь зависть руководила его поступками.

Подобная низость — совсѣмъ не то, что благородная горячность М.-Анджело. Великій флорентіецъ, при своей мизантропіи, легко поддавался гнѣву и могъ питать ненависть къ своимъ врагамъ; но онъ отдавалъ имъ справедливость, когда освобождался отъ дурнаго вліянія и приходилъ въ спокойное состояніе духа. Это доказала, между прочимъ, произведенная имъ экспертиза Сибиллъ, написанныхъ Рафаелемъ для Киджи. Извѣстно, что онъ опредѣлилъ стоимость каждой ихъ головы въ сто дукатовъ и такимъ образомъ назначилъ за всю работу сумму, вдвое большую противъ суммы, ассигнованной кассиромъ сьенскаго банкира.

До какой степени вѣроломенъ былъ Себастьяно, лучше всего доказывается письмомъ его отъ 2 іюля 1518 г. Приводимъ вкратцѣ содержаніе этого любопытнаго документа, отражающаго въ себѣ венеціянскаго художника въ крайне неблаговидныхъ чертахъ. Онъ пишетъ къ М.-Анджело, расточая ему самую пошлую лесть, называя его благодѣтелемъ, „болѣе дорогимъ, чѣмъ отецъ" (carissimo più che padre), говоритъ, что исполненіемъ своей работы онъ замедлилъ нарочно для того, что Рафаель не видалъ ея прежде, чѣмъ окончить свою. Между

Мать Самуила.
Съ картона В. П. Верещагина.

Фототипія Штейна и Лантера

тѣмъ, Себастьяно даже не принимался за эту работу. Затѣмъ, онъ выражаетъ сожалѣніе, что М. Анджело не былъ въ Римѣ и не видѣлъ два произведенія „князя синагоги“ [1]), только что отправленныя во Францію (Михаила Архангела и Мадонну Франциска I). По его словамъ, трудно найдти что-либо болѣе противное тому, чему учитъ флорентійскій мастеръ; достаточно сказать, что фигуры кажутся какъ-бы нарочно закопченными или, вѣрнѣе, сдѣланными изъ жести—свѣтлыми съ одной, черными съ другой стороны. Въ заключеніе, Себастьяно проситъ М.-Анджело уговорить Доменико Буонинсеньи относительно позолоты римской картины и поручить это дѣло надзору его, Себастьяно: онъ ручается, что осязательно докажетъ кардиналу плутни Рафаеля, который, показывая невѣрно то плату рабочимъ, то расходы на позолоту, воруетъ такимъ образомъ у папы по крайней мѣрѣ по три дуката въ день [2]).

Такимъ образомъ онъ выставлялъ Рафаеля не только плохимъ живописцемъ и подражателемъ чужому художественному труду, но и просто мошенникомъ. Подобную дерзость было бы трудно объяснить, если бы Себастьяно не былъ человѣкомъ, способнымъ на что угодно.

Другое письмо къ М. Анджело, отъ Моничелло, неважнаго живописца, надѣявшагося также угодить великому художнику нападками на Рафаеля, не менѣе ясно обнаруживаетъ происки, до какихъ доходили эти низкія души—Себастьяно и его римскіе друзья—съ цѣлью ожесточить и продлить борьбу [3]).

Выставка Фарнезинской живописи, исторіи Психеи, оживила на время бодрость въ противникахъ Рафаеля. „Плафонъ у Агостино Киджи открытъ—писалъ къ М. Анджело его другъ, сѣдельщикъ Леонардо. Это—работа, недостойная крупнаго мастера. Она хуже даже послѣдней изъ ватиканскихъ станцъ, такъ что Себастьяно нисколько не боится. Прими это къ свѣдѣнію“ [4]).

---

[1]) До настоящаго времени полагали, что слова «il principe della sinagoga» относятся къ Рафаелю и употреблены въ смыслѣ брани. Но Таузингъ пытался объяснить это выраженіе инымъ, довольно остроумнымъ образомъ. По его мнѣнію, Себастьяно разумѣетъ здѣсь самую картину Рафаеля «Михаила Архангела». Въ Золотой легендѣ Дж. де-Ворагине, архангелу приданъ этотъ эпитетъ: ipse fuit princeps synagogae, sed nunc constitutus est a Domino in principe Ecclesiae (Repert. f. Kunstwiss., т. III, 1880, стр. 433). Въ статьѣ своей, напечатанной въ «Kunstchronik» (1881 г., стр. 350), Любке оспариваетъ это объясненіе; онъ не допускаетъ его потому, что вопросъ идетъ о двухъ картинахъ князя синагоги, тогда какъ Рафаель написалъ для Франціи лишь одно изображеніе Архангела Михаила.

[2]) Готти, *Vita di Michel-Angelo Buonarotti*, т. II, стр. 57.

[3]) Миланези и Пини, *La scrittura di artisti italiani*, № 128.

[4]) Bartiano a presso è finito, e riesce di modo che quanti intendenti ci sono li metono di grandisima lungha sopra a Rafaello. È scoperta la volta d'Agostino Chigi: cosa vituperosa a un gran maestro: peggio che l'ultima stanza di palazzo assai; di modo che Bastiano non teme di niente. Siavi aviso.

Самъ Себастьяно беззастѣнчиво воспѣвалъ хвалу себѣ. Когда, въ декабрѣ 1519 г., были выставлены „Дѣянія св. Апостоловъ“, онъ писалъ къ М. Анджело: „Надѣюсь, моя картина, въ отношеніи рисунка, получше ковровъ, полученныхъ изъ Фландріи“ [1]).

Но пора уже окончить нашъ разсказъ объ этихъ нападеніяхъ на Рафаеля. Зависть всегда плохая совѣтчица. Себастьяно не имѣлъ ни какой нужды прибѣгать къ интригамъ, чтобы пріобрѣсть одобреніе знатоковъ искуства. Его „Воскрешеніе Лазаря“, вообще уступая „Преображенію“, еще до сихъ поръ возбуждаетъ удивленіе въ посѣтителяхъ лондонской Національной Галереи [2]). Что касается до Рафаеля, то восторгъ всего Рима доказывалъ ему превосходство его произведенія. Онъ умеръ среди своего тріумфа, такъ какъ „Преображеніе“, мы знаемъ, еще не успѣло выдти изъ его мастерской, когда смерть похитила его у искуства.

На этомъ однако исторія соперничества Рафаеля и М. Анджело еще не кончается. Послѣ смерти урбинскаго маэстро, борьба закипѣла съ новою силою между его учениками, съ одной стороны, и между М. Анджело и Себастьяно съ другой. Въ іюнѣ 1520 г., знаменитый флорентійскій художникъ отправилъ къ кардиналу Биббьенѣ слѣдующее письмо, могущее служить образцомъ ироніи и дерзости [3]).

„Ваше Высокопреосвященство! Прошу Васъ не какъ другъ или слуга, потому что я не достоинъ быть ни тѣмъ, ни другимъ, а какъ человѣкъ ничтожный, жалкій и сумасшедшій, доставить венеціянскому живописцу Себастьяно возможность получить участіе въ дворцовыхъ работахъ нынѣ, когда Рафаеля уже нѣтъ въ живыхъ. Если Ваше Высокопреосвященство пренебрегаете услугами, предлагаемыми такимъ человѣкомъ, какъ я, то осмѣлюсь напомнить Вамъ, что, оказывая одолженіе сумасшедшимъ, можно доставлять себѣ удовольствіе, подобно тому, какъ иногда, насытившись каплунами, пріятно, для перемѣны пищи, покушать и луку. Пользуйтесь во время нужными людьми. Прошу Ваше Высокопреосвященство сдѣлать опытъ того надо мною. Вы оказали бы мнѣ большое одолженіе, а Бастьяно — человѣкъ талант-

---

[1]) Письмо отъ 2-го января 1518 (1519?): Готти, *Vita di Michel-Angelo Buonarotti*, т. II.

[2]) «Воскрешеніе Лазаря» окончено въ маѣ 1519 г., какъ это видно изъ письма венеціянца Марка-Антоніо Микьеля, автора извѣстнаго сочиненія: «Notizia d'opere di disegno». «Себастьяно, —пишетъ онъ 4-го мая—ha formita la sua palla, che va in Franza, e diebo gire doman a vederla». Въ декабрѣ, 18-го или 19-го, того же года картина была выставлена въ Ватиканѣ. «Non tacerò questo che la terza domenica dell' advento m°. Sebastiano pictore messe una sua tavola, ch'egli haveva fatto per la cattedrale di Narbona et era la Resurectione di Lazaro, la pose in palazo, cosi richiedendo il Papa in antisala, ove la fu veduta con grande sua laude et di utti, et del Papa (Чиконья, *Intorno la vita e le opere di Marc-Antonio Michiel*, стр. 402).

[3]) *Le lettere* и проч., Миланезе, стр. 413.

ливый. Если меня отстраняютъ, то по крайней мѣрѣ пусть не поступаютъ такъ относительно Бастьяно, потому что онъ, какъ я увѣренъ, сдѣлаетъ честь Вашему Высокопреосвященству".

Чрезъ нѣсколько мѣсяцевъ, Себастьяно увѣдомилъ М. Анджело о результатахъ этого ходатайства, слѣдующимъ письмомъ:

„Дорогой собратъ.

Не удивляйтесь, что я такъ запоздалъ отвѣтомъ на ваше послѣднее письмо: много разъ являлся я во дворецъ, чтобы видѣть Его Святѣйшество, нашего Государя, но мнѣ не удавалось получить просимой аудіенціи. Наконецъ, я говорилъ съ нимъ, и Его Святѣйшество былъ ко мнѣ столь благосклоненъ, что выслалъ вонъ всѣхъ присутствовавшихъ. Я остался наединѣ со Святымъ Отцомъ и съ однимъ изъ его камергеровъ, на котораго я могу расчитывать; тогда я изложилъ папѣ свое дѣло. Онъ милостиво выслушалъ меня. Я предложилъ себя, точно такъ же какъ и васъ, въ его полное распоряженіе и просилъ его указать сюжеты для живописныхъ работъ, размѣры послѣднихъ и все прочее. Вотъ, слово въ слово, что отвѣчалъ Святой Отецъ: „Бастьяно! Джамбаттиста делль-Аквила говорилъ мнѣ, что въ нижней залѣ невозможно написать что-нибудь хорошее по причинѣ расположенія свода. Дѣйствительно, онъ представляетъ люнеты, спускающіеся до средины тѣхъ пространствъ, которыя надо расписывать. Кромѣ того, эти пространства перерѣзаны дверьми, ведущими въ аппартаменты монсиньора Медичи. Слѣдовательно, невозможно помѣстить на каждой стѣнѣ по одному, цѣлому сюжету. Конечно, можно было бы пустить подъ живопись и люнеты, имѣющіе отъ восемнадцати до двадцати брасъ ширины и достаточную высоту; но въ такомъ случаѣ фигуры вышли бы слишкомъ малы по величинѣ залы". Его Святѣйшество присовокупилъ, что эта зала открыта для публики. Но всѣ эти возраженія идутъ отъ Джамбаттиста делль-Аквила и другихъ господъ, боящихся моего появленія во дворцѣ. Право, нѣкоторые придворные смотрятъ на меня, какъ на великаго діавола, готоваго пожрать весь дворецъ. Но, благодаря Бога, у меня есть также нѣсколько друзей, и подъ конецъ все объяснится. Затѣмъ Святой Отецъ сказалъ мнѣ: „Бастьяно! Говоря откровенно, я недоволенъ тѣмъ, что дѣлаютъ эти люди (ученики Рафаеля); да и никто, видѣвшій ихъ работы, не нашелъ ихъ удовлетворительными. Дня черезъ четыре или пять я отправляюсь самъ осматривать эти работы. Если они не станутъ писать лучше, чѣмъ прежде, я не позволю имъ продолжать. Я займу ихъ какою-нибудь другою работою, прикажу уничтожить уже сдѣланное ими, и поручу тебѣ эту залу, потому что мнѣ хочется сдѣлать изъ нея нѣчто превосходное; а не то при-

кажу росписать стѣны узорами, подъ штофную матерію". Я отвѣчалъ ему, что при вашей помощи, я чувствую себя способнымъ произвесть чудеса. Папа замѣтилъ мнѣ на это: „Не сомнѣваюсь; вѣдь ты много учился въ его школѣ", и, ручаюсь вамъ въ томъ, присовокупилъ: „Взгляни на Рафаеля; лишь только увидѣлъ онъ работы М. Анджело, какъ тотчасъ же бросилъ манеру Перуджино и сталъ подражать ему. Но вѣдь это человѣкъ ужасный, съ которымъ нѣтъ возможности ладить". Я отвѣчалъ Его Святѣйшеству, что этотъ ужасный человѣкъ [1]), сидящій въ васъ, не вредилъ никому, что если вы и кажетесь ужаснымъ, то вслѣдствіе важности и обширности порученной вамъ задачи. Еще многое другое говорилъ я въ вашу пользу, о чемъ считаю излишнимъ упоминать. Прождавъ четыре дня, я пошелъ узнать, видѣлъ ли папа работы рафаелевскихъ учениковъ. Мнѣ сказали, что видѣлъ и что эти господа объявили ему, что объ ихъ трудѣ нельзя судить до окончанія нѣкоторыхъ фигуръ, написанныхъ еще только на-половину. Но чѣмъ дальше двигаются они въ работѣ, тѣмъ недовольнѣе дѣлается папа. Чтобы доставить удовольствіе этимъ юношамъ, онъ согласился дать имъ сроку еще дней пятнадцать или двадцать для окончанія означенныхъ фигуръ. Вотъ что́ произошло съ тѣхъ поръ, какъ я не писалъ къ вамъ. Не могу выслать вамъ мѣры, такъ какъ папа еще не принялъ окончательнаго рѣшенія, и эти господа еще продолжаютъ работать. Другихъ новостей не имѣется. Да сохранитъ Христосъ ваше здравіе".

Вашъ собратъ

15 іюля 1520 г.

Бастьяно, въ Римѣ.

Побѣжденный Рафаелемъ при его жизни и отодвинутый на второй планъ по его смерти, Себастьяно долженъ былъ перенести новое униженіе и горькій урокъ отъ Тиціана, какъ разъ въ ту пору, когда, при Климентѣ VII, судьба, повидимому, улыбнулась-было ему. Онъ получилъ порученіе реставрировать живопись Рафаеля въ ватиканскихъ станцахъ, испорченную во время разграбленія Рима. Прогуливаясь однажды съ нимъ по этимъ заламъ и не зная объ его участіи въ реставраціи безсмертныхъ твореній Рафаеля, Тиціанъ неожиданно обратился къ своему соотечественнику съ вопросомъ, какой дерзкій неучъ осмѣлился исказать эти чудныя произведенія. При этихъ словахъ, какъ сообщаетъ Дольче, Себастьяно дель-Пьомбо сдѣлался дѣйствительно „del piombo"—блѣднымъ, какъ свинецъ.

Дружба М. Анджело вознаградила ли по крайней мѣрѣ Себастьяно за всѣ неудачи въ борьбѣ противъ ихъ общаго противника, за всѣ

[1]) Итальянское слово «terribilità» — не переводимо; оно означаетъ и необузданность характера и вмѣстѣ съ тѣмъ смѣлость и возвышенность идей.

жестокіе удары, нанесенные его самолюбію? На этотъ вопросъ мы находимъ отвѣтъ у Вазари. Когда Себастьяно посовѣтовалъ Павлу III предложить М.-Анджело написать Страшный Судъ масляными красками, великій маэстро счелъ этотъ совѣтъ за оскорбленіе себѣ и сердился на Себастьяно до самой его смерти: non si scordando l'ingiuria che gli pareva aver ricevuta da fra Sebastiano, col quale tenne odio quasi fin alla morte di lui [1]).

Подъ старость, М. Анджело любилъ говорить о своихъ знаменитыхъ соперникахъ. Онъ не рѣдко вспоминалъ о Браманте, отъ котораго досталась ему въ наслѣдство постройка Петровскаго собора, и Рафаеля, чьи ковры красовались въ Сикстинской капеллѣ рядомъ съ его плафономъ и Страшнымъ Судомъ. Года сгладили многое; личныя неудовольствія исчезли одно за другимъ, уступивъ свое мѣсто болѣе спокойному чувству. Что касается до Браманте, то престарѣлый мастеръ сталъ открыто признавать его геніальность и, хотя поздно, отдавать ему должную справедливость.

Вотъ что́ онъ писалъ о Браманте въ 1555 г. къ Бартоломмео Аммалати: „Дорогой мой другъ, мессиръ Бартоломмео! Нельзя отрицать, что Браманте имѣетъ въ архитектурѣ столь же важное значеніе, какъ и всякій другой изъ великихъ художниковъ съ самой древности до нашихъ дней. Ему принадлежитъ первоначальный проектъ Петровскаго собора, и въ этомъ планѣ нѣтъ ничего запутаннаго: онъ простъ и очень ясенъ, составленъ и расчлененъ такъ, что нисколько не вредитъ дворцу (Ватикану), а красота его, также замѣчательная, по справедливости признана всѣми. Поэтому тѣ, которые, начиная съ Санъ-Галло, отступали отъ этого проекта, отступали отъ истины [2]).

Въ своихъ бесѣдахъ съ Вазари и Кондиви, М. Анджело не разъ упоминалъ Рафаеля. Онъ хвалилъ—говоритъ намъ второй изъ названныхъ біографовъ—работы всѣхъ живописцевъ, даже Рафаеля, не смотря на то, что между нимъ и этимъ мастеромъ существовало соперничество въ живописи; онъ прибавлялъ только, что дарованіемъ своимъ Рафаель обязанъ не природѣ, а наукѣ.

Время побѣдило въ М. Анджело, какъ въ человѣкѣ, несправедливость и предубѣжденіе къ ближнимъ; но оно усилило въ немъ, какъ въ художникѣ, врожденное самолюбіе. Онъ никакъ не могъ позабыть, что урбинскій живописецъ дѣлалъ заимствованія изъ его композицій; съ теченіемъ времени, этотъ фактъ принялъ въ его воспоминаніи фанта-

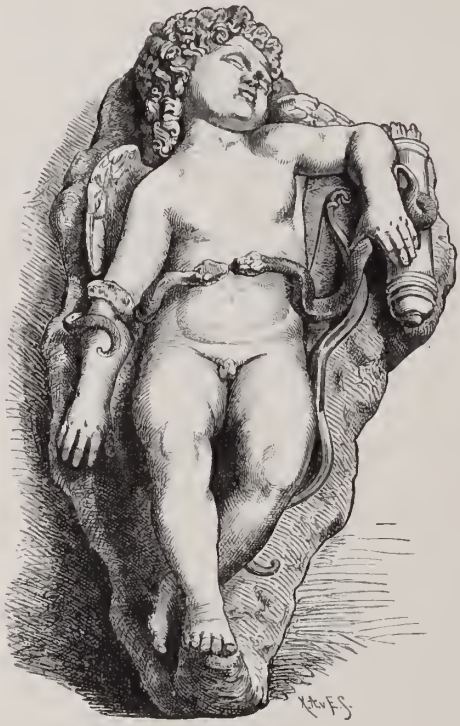
---

[1]) Вазари, т. X, стр. 135.

[2]) *Inventaire des autographes et des documents historiques composant la collection de M. Benjami Fillon. Séries* IX et X, стр. 123.

стическіе размѣры, и вотъ однажды у него вырвалась любопытная фраза, приведенная нами въ началѣ этой статьи: „Все, что только зналъ Рафаель по части искуства, получено имъ отъ меня—ció che aveva dell' arte, l'aveva da me"!

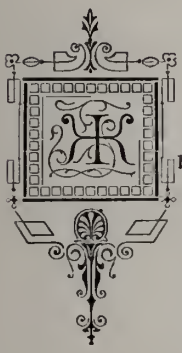
Это выраженіе наивнаго самолюбія отразилось, какъ эхо, въ сочиненіяхъ Вазари, Кондиви и многихъ другихъ, и нужны были усилія новѣйшей критики, чтобы Рафаель явился для послѣдующихъ поколѣній не подражателемъ, а славнымъ соперникомъ М. Анджело.



ЖИВОПИСЕЦЪ ЛЕПРЕНСЪ ВЪ РОССІИ

(1758—1762).

Статья Д. О. Кобеко.



Живописецъ и извѣстный граверъ Жанъ Лепренсъ родился 17 сентября 1734 г. въ Мецѣ, гдѣ отецъ его былъ скульптурнымъ мастеромъ. Имѣя большое семейство, родители Лепренса не могли удѣлять многое на воспитаніе дѣтей, и они должны были сами прокладывать себѣ дорогу въ жизни. Молодой Лепренсъ обратился къ губернатору Меца, маршалу Бельилю, объяснилъ ему свое желаніе предаться искуству, свое тяжелое положеніе и такъ заинтересовалъ его, что маршалъ взялъ его съ собою въ Парижъ и помѣстилъ въ мастерскую учителя маркизы Помпадуръ, живописца Буше, пользовавшагося тогда уже громкою извѣстностью.

Вліяніе Буше отразилось не только на произведеніяхъ Лепренса, но, быть можетъ, отчасти и на его характерѣ и свойствахъ: веселость, беззаботность, легкое отношеніе къ жизни были удѣломъ обоихъ художниковъ.

Восемнадцатилѣтнимъ юношею, Лепренсъ въ 1752 году женился на дѣвицѣ Маріи Гитонъ (Guiton), которая была вдвое старше его годами, но за то и гораздо его богаче. Бракъ ихъ былъ не особенно счастливъ: разница въ лѣтахъ, а еще болѣе разница въ характерахъ, скоро поселили между супругами охлажденіе. Въ 1756 году Лепренсъ отправился путешествовать по Италіи, а въ 1758 году уѣхалъ въ Россію, куда еще ранѣе переселились двое его братьевъ и сестра.

Проѣздомъ въ Петербургъ, Лепренсъ остановился въ Голландіи и

изученіе тамъ произведеній Рембрандта не осталось безъ вліянія на позднѣйшую его манеру гравированія.

Корабль, на которомъ Лепренсъ отплылъ въ Россію, былъ захваченъ англійскимъ крейсеромъ. Лепренсу грозила утрата всего, довольно впрочемъ скуднаго имущества, когда вдругъ счастливая мысль осѣнила его. Онъ схватилъ свою скрипку и звуки ея укротили англійскихъ матросовъ. Багажъ Лепренса былъ пощаженъ, но въ продолженіе всего пути художникъ волею не волею долженъ былъ играть на скрипкѣ, какъ только подгулявшему экипажу корабля приходила фантазія повеселиться [1]).

По пріѣздѣ въ Петербургъ, Лепренсъ представилъ французскому послу, маркизу Лопиталю, рекомендательное письмо стараго своего покровителя, маршала Бельиля, и эта рекомендація облегчила ему пребываніе на чужой сторонѣ.

Оно облегчено было еще и тѣмъ, что Лепренсъ свидѣлся въ Россіи съ своими братьями и сестрою. Судьба братьевъ его намъ неизвѣстна; знаемъ только, что они жили въ Москвѣ уроками музыки; сестра же Лепренса, Анна-Екатерина-Луиза, была замужемъ за Шарпантье.

Этотъ Шарпантье (Jean Baptiste Jude Charpentier), родившійся въ Бьернѣ, близъ Ретеиля, былъ учителемъ гимназіи при Академіи наукъ въ Петербургѣ. Онъ издалъ здѣсь въ 1768 г. книгу „Elémens de la langue russe ou methode courte et facile pour apprendre cette langue conformement à l'usage. Книга эта посвящена имъ директору Академіи, графу В. Г. Орлову.

Въ предисловіи къ своей грамматикѣ, Шарпантье самъ сознается, что большая часть этого учебника принадлежитъ не ему, а составлена Мариньяномъ.

Мариньянъ былъ гувернеромъ старшихъ сыновей гетмана графа К. Г. Разумовскаго, предмѣстника графа Орлова по президентству въ Академіи наукъ. „Онъ нарицался,—разсказываетъ въ своей автобіографіи Шлецеръ, подъ главнымъ надзоромъ котораго воспитывались молодые Разумовскіе, жившіе въ его домѣ, носившемъ прозваніе „Академіи 10 линіи“,—лейтенантомъ, былъ чѣмъ-то въ родѣ ученаго и сочинилъ даже диссертацію объ officina palatina Меровинговъ. Онъ дѣйствовалъ въ качествѣ гувернера деспотически, былъ скрытенъ и хитеръ. Вѣроятно скоро начались бы между нами враждебныя отношенія, но послѣ 1 января 1765 года нашъ институтъ былъ распущенъ.

---

[1]) Такимъ же образомъ и въ томъ же 1758 году захвачено было англичанами имущество переселявшагося въ Россію живописца ле-Лорреня. Письмо Шувалова къ графу Воронцову, *въ Архивѣ кн. Воронцова*, VI, 289.

Лейтенантъ удержался въ домѣ гетмана и вѣроятно со временемъ пріобрѣлъ себѣ на русскіе рубли „une terre“ во Франціи, что, какъ извѣстно, крайній предѣлъ желаній всѣхъ его соотечественниковъ [1]). Это замѣчаніе Шлецера отчасти вѣрно: въ 1765 году Мариньянъ, сопровождая своихъ питомцевъ, уѣхалъ за границу и болѣе въ Россію не возвращался.

Между тѣмъ Шарпантье остался въ Петербургѣ, гдѣ считался, кажется, хорошимъ преподавателемъ французскаго языка, какъ можно заключить изъ того, что уроками его пользовался въ 1777 году П. В. Завадовскій, занимавшій въ то время видный служебный постъ [2]). Грамматика его признавалась въ XVIII столѣтіи за полезное руководство и выдержала четыре изданія, изъ которыхъ послѣднее явилось въ свѣтъ въ 1805 году.

Французскіе біографы Лепренса сбивчиво и неопредѣленно говорятъ о пребываніи его въ Россіи. Въ ихъ разсказахъ вѣрно только то, что Лепренсъ участвовалъ въ работахъ по расписыванію плафоновъ и дверей въ строившемся въ то время Зимнемъ дворцѣ, оконченномъ въ 1762 году [3]). За то разсказы о томъ, что люди высшаго русскаго круга будто бы заваливали Лепренса заказами и оспаривали другъ у друга его картины,—сомнительны.

Въ моментъ пріѣзда Лепренса въ Россію, въ Петербургѣ находилось уже не мало иностранныхъ художниковъ, вызванныхъ частію въ только что учрежденную Академію художествъ [4]), частію для исполненія отдѣльныхъ, спеціальныхъ работъ. Изъ числа живописцевъ упомянемъ о де-Велли, Лагрене, ле-Лорренѣ, Ротари, пользовавшихся гораздо большею репутаціею, чѣмъ Лепренсъ, который, по замѣчанію историка школъ живописи, Шарля Блана, отправился въ Россію не столько съ цѣлію проявить свой талантъ, сколько для того, чтобы его образовать [5]). До пріѣзда въ Россію Лепренсъ былъ едва начинающимъ живописцемъ; извѣстный художникъ и любитель Маріеттъ свидѣтельствуетъ, что въ это время талантъ Лепренса казался посредственнымъ: „онъ рисовалъ и гравировалъ пейзажи, но вносилъ въ нихъ такъ мало правды, что я дрожалъ за него, опасаясь, чтобы онъ не сдѣлался живописцемъ-ремесленникомъ и никѣмъ инымъ“. Сомнительно поэтому, чтобы малоиз-

---

[1]) Васильчиковъ, *Семейство Разумовскихъ*. Спб., 1880, II, 9 и слѣд.

[2]) Письмо Завадовскаго къ Воронцовымъ, *въ Архивѣ кн. Воронцова*, XII, 14.

[3]) Hand, *Kunst und Alterthum in St. Petersburg*. Weimar, 1827, S. 23.—Фіорилло, *Опытъ исторіи начертательныхъ художествъ въ Россіи*: Художественная газета 1838 г., № 17, стр. 548.

[4]) Указъ объ учрежденіи въ Петербургѣ Академіи Художествъ 6 ноября 1757 г. Пол. Соб. Зак. № 10.776.

[5]) Charles Blanc, *Histoire des peintres*. Paris, 1862, Ecole française, II, 4.

вѣстный художникъ могъ имѣть успѣхъ въ русскомъ обществѣ, недостигшемъ еще возможности самостоятельной оцѣнки таланта и нуждавшемся въ указаніяхъ извнѣ. Впрочемъ сохранилось извѣстіе, что Лепренсъ былъ хорошо принятъ въ Петербургѣ тогдашнимъ польскимъ посланникомъ Станиславомъ Понятовскимъ [1]) и положительно извѣстно, что онъ написалъ нѣсколько картинъ для Императрицы Екатерины, за которыя ему заплочено было 700 рублей [2]). Затѣмъ онъ исполнилъ въ Россіи множество рисунковъ, во время поѣздокъ въ прибалтійскія губерніи, Москву и наконецъ въ Сибирь.

Въ тоже самое время совершилъ путешествіе въ Сибирь соотечественникъ Лепренса, аббатъ Шаппъ (Chappe d'Auteroche), отправленный туда для наблюденія прохожденія Венеры чрезъ дискъ солнца. Выѣхавъ изъ Петербурга 10 марта 1761 года [3]), Шаппъ наблюдалъ это явленіе въ Тобольскѣ 5 іюня. Кажется, что Лепренсъ встрѣтился съ нимъ въ этомъ путешествіи.

По возвращеніи въ Петербургъ, Лепренсъ, по словамъ его біографовъ, былъ представленъ Императору Петру III, вѣроятно въ числѣ прочихъ лицъ, участвовавшихъ въ сооруженіи и украшеніи Зимняго дворца.

Однако климатъ Россіи оказался для Лепренса неблагопріятнымъ, что побудило его вернуться на родину. Въ маѣ 1762 года онъ распродалъ принадлежавшіе ему картины, рисунки и книги и вслѣдъ затѣмъ уѣхалъ изъ Петербурга [4]).

Публикація о распродажѣ этихъ картинъ явилась въ прибавленіи къ С.-Петербургскимъ Вѣдомостямъ 1762 года (3 мая, № 36). Въ ней показано 40 картинъ и рисунковъ разныхъ мастеровъ. Судя по именамъ, украшающимъ эту публикацію, тутъ были пейзажи: Гуаспра Дюге (Гаспара Пуссена), Луки фанъ Удена, Германа Сафтлевена, Адріана фанъ-деръ-Кабеля, ученика фонъ Гойена, Виллема фанъ-де-Вельде, Лафосса, Себастьяна Бурдона, Пателя; картины историческаго или священнаго содержанія: Лебрена, Клода-Гюи Галле, Корнелиса Пуленбурга, Бурдона, Лереса, Лафосса; нѣсколько картинъ школы Рубенса, Бергема; и наконецъ картины и рисунки самого Лепренса. Это даетъ намъ поводъ высказать предположеніе, не исполнялъ ли Лепренсъ въ Петербургѣ, между прочимъ, и роли коммисіонера по про-

---

[1]) *Mémoires secrets de Bachaumont.* Londres, 1782, XXVIII, 129.

[2]) Сборн. Рус. Ист. Общ., VII, 200.

[3]) Ср. *Архивъ кн. Воронцова*, IV, 462.

[4]) Публикаціи объ его отъѣздѣ помѣщены въ Петербургскихъ Вѣдомостяхъ 21—28 мая, въ №№ 41, 42 и 43.

дажѣ иностранныхъ картинъ. Въ то время русскіе баре начали уже собирать картинныя галереи; онѣ были у И. И. Шувалова, собраніе котораго состояло, впрочемъ, большею частію изъ копій [1]), и у графа А. С. Строганова. Канцлеръ графъ М. Л. Воронцовъ считался также любителемъ искуствъ и покровителемъ иностранныхъ, или, выражаясь опредѣлительнѣе, французскихъ художниковъ. Императрица Екатерина свидѣтельствуетъ въ своихъ Запискахъ [2]), что Шуваловы, и изъ нихъ преимущественно Иванъ Ивановичъ, до безумія любили Францію и все, что приходило оттуда, и что въ этомъ имъ содѣйствовалъ Воронцовъ, которому за эту услугу Людовикъ XV омеблировалъ домъ, выстроенный этимъ лицомъ въ Петербургѣ, старою мебелью, которая начала надоѣдать его фавориткѣ, маркизѣ Помпадуръ, и которая была продана ею съ барышемъ королю. Французское правительство пользовалось любовью Воронцова и Шувалова къ искуствамъ. Такъ въ 1757 году, при возстановленіи дипломатическихъ сношеній между Россіею и Франціею, Людовикъ XV прислалъ Воронцову подарокъ, состоявшій изъ „150 золотыхъ медалей, изображающихъ знатныя происшествія“ царствованія его и Людовика XIV, а Шувалову собраніе эстамповъ [3]).

Понятно, что при такихъ условіяхъ иностранные художники могли надѣяться найти сбытъ своимъ произведеніямъ въ Россіи. По крайней мѣрѣ, въ 1758 году, пріѣзжалъ въ Петербургъ, съ спеціальною цѣлью распродажи картинъ, нѣкто баронъ Бодиссони, помѣстившійся въ домѣ Строганова [4]). Очень можетъ быть, что и Лепренсъ снабжалъ русскихъ любителей картинами иностранныхъ мастеровъ.

Четырехлѣтнее пребываніе Лепренса въ Россіи принесло ему существенную пользу. Онъ вывезъ отсюда массу рисунковъ, этюдовъ, набросковъ и, по возвращеніи въ Парижъ, предался почти исключительно изображенію русскихъ типовъ, видовъ и бытовыхъ сценъ. Даже картина, за которую онъ удостоенъ былъ въ 1764 году званія члена парижской академіи художествъ, заимствована имъ изъ русской жизни — она изображаетъ крещеніе по православному обряду (le baptême russe). Затѣмъ онъ произвелъ еще значительное число картинъ, большинство которыхъ отличается, по замѣчанію Дидро [5]), меланхоліею и кротостью, — чертами, свойственными характеру Лепренса.

---

[1]) *Mémoires de l'Impératrice Cathérine II.* Londres, 1859, стр. 290.

[2]) Тамъ же, 260.

[3]) *Архивъ кн. Воронцова*, II, 371 и VI, 288.

[4]) Письмо посланника въ Стокгольмѣ, Н. И. Панина, къ графу Воронцову: *Архивъ кн. Воронцова*, VII, 476; С.-Петербургскія Вѣдомости 1759, №№ 47, 48 и 49.

[5]) Замѣчанія Дидро на картины Лепренса, являвшіяся на парижскихъ выставкахъ, см. въ Oeuvre de Diderot, P., 1876, X, 373—385; XI, 199—215 и др.

Впрочемъ, для насъ, русскихъ, представляютъ большій интересъ исполненныя Лепренсомъ, съ собственныхъ рисунковъ, гравюры иглою (à la pointe) или особымъ, имъ самимъ изобрѣтеннымъ, способомъ (au lavis) [1]). Почти всѣ эти гравюры имѣютъ предметомъ русскіе типы и сцены.

Въ этомъ отношеніи Лепренсъ сослужилъ добрую службу Россіи, честно отблагодарилъ ее за гостепріимство. Съ самаго вступленія Императрицы Екатерины на престолъ, на Россію стало обращаться постоянное вниманіе французскаго общества и въ особенности самой видной литературной его партіи—кружка энциклопедистовъ. Со многими изъ нихъ Императрица вступила въ переписку; французскіе писатели и художники начали еще болѣе прежняго стремиться въ Россію; русскіе все чаще и чаще показывались въ Парижѣ; богатѣйшія собранія художественныхъ произведеній были куплены въ Парижѣ для петербургскаго Эрмитажа. Появленіе въ это время картинъ и гравюръ Лепренса поддерживало во французскомъ артистическомъ кружкѣ сочувствіе къ Россіи и, благодаря талантливости художника, направляло его въ нашу пользу.

Число гравюръ, исполненныхъ самимъ Лепренсомъ, и большая часть которыхъ посвящена Россіи, достигаетъ цифры 180. Нѣкоторыя изъ нихъ Лепренсъ издавалъ серіями (suites). Такихъ серій издано имъ 15, а именно:

а. *Иглою и крѣпкою водкою:*

a) Habillements de diverses nations, 6 л.

b) Suite de divers habillements des peuples du Nord, 6 л.

c) Divers ajustements et usages de Russie, 10 л.

d) Divers habillements des femmes de Moscovie, 6 л.

e) Deuxième suite d'habillements des femmes de Moscovie, 6 л.

f) Première suite des cris et divers marchands de Pétersbourg et de Moscou, 6 л.

g) Deuxième suite de divers cris de marchands de Russie, 6 л.

h) Troisième suite de divers cris de marchands de Russie, 6 л.

i) Divers habillements des prêtres de Russie, 10 л.

j) Les Strelitz, 8 л.

k) Diverses vues de Livonie, 6 л.

б. *Способомъ au lavis:*

a) Deuxième suite d'habillements de diverses nations, 6 л.

---

[1]) Этимъ способомъ впослѣдствіи работали у насъ Скотниковъ и нѣкоторые другіе художники, а за границею исполнены превосходныя изданія Престели и Плоосъ-фонъ-Амстеля, воспроизводящія en facsimile знаменитыя собранія великихъ мастеровъ.

b) Première suite de coiffures dessinées d'après nature, 6 л.

c) Les sens, 5 л.

d) Le roué vertueux, 6 л.

Остальные листы также преимущественно заняты русскими типами и видами, которые, замѣтимъ кстати, впослѣдствіи копировались и передѣлывались разными художниками несчетное число разъ [1]). Мы не находимъ нужнымъ, въ настоящей краткой замѣткѣ, перечислять всѣ гравюры Лепренса, тѣмъ болѣе, что работа эта уже исполнена въ спеціальномъ изслѣдованіи объ его жизни и произведеніяхъ [2]).

Послѣ его смерти, съ оставшихся досокъ сдѣланы были новые оттиски и изданы подъ заглавіемъ: „Oeuvres de J. B. Le Prince... mort en août 1781, contenant plus de cent-soixante planches... à Paris, chez Bazan et Chereau, 1782". fol. Хотя и это изданіе сдѣлалось нынѣ рѣдкимъ и цѣннымъ, однако любители всегда будутъ стараться пополнять свои собранія первоначальными оттисками съ гравюръ Лепренса, сдѣланными при его жизни и отличающимися тонкостью работы и чистотою отпечатковъ.

Кромѣ гравюръ, принадлежащихъ самому Лепренсу, съ его рисунковъ исполнены: художникомъ Леба—большой видъ Петербурга [3]) и разными граверами—иллюстраціи, приложенныя къ первому и третьему томамъ описанія путешествія въ Сибирь аббата Шаппа, явившагося въ 1768 году [4]).

Первый томъ этого сборника содержитъ въ себѣ описаніе поѣздки самого Шаппа, а третій — французскій переводъ [5]) описанія земли Камчатки, Крашенинникова. Русскій подлинникъ этого сочиненія вышелъ въ свѣтъ въ Петербургѣ въ 1755 году (2 т. in 4⁰) также съ гравюрами, но аббатъ Шаппъ нашелъ, что рисунки, приложенные къ оригиналу, плохо рисованы и гравированы и дурно передаютъ мысль русскаго путешественника, почему и предложилъ Лепренсу перерисовать ихъ. Сравнивая тѣ и другіе рисунки, нельзя не сознаться, что если Лепренсъ, изяществомъ исполненія, много превосходитъ русскаго живо-

---

[1]) Одна изъ гравюръ Лепренса (Marchande d'œufs et de beurre) копирована съ подписью Daschow (sic) Sc. Быть можетъ, она исполнена княземъ П. М. Дашковымъ, сыномъ извѣстной княгини Е. Р. Дашковой, который, въ бытность свою за границею, занимался гравированіемъ и, между прочимъ, въ 1782 году награвировалъ два вида окрестностей Неаполя и Рима (*Арх. кн. Воронцова*, V, 184).

[2]) Jules Hédou, *Jean Le Prince et son œuvre, suivi de nombreux documents inédits*. Paris, 1879, 8⁰.

[3]) Видъ этотъ изданъ въ 1778 году и посвященъ Императрицѣ Екатеринѣ.

[4]) Chapp d'Auteroche, *Voyage en Sibérie fait par ordre du Roi en* 1761. Paris, 3 vol. in 4⁰ et atlas in fol.

[5]) Камчатская исторія Крашенинникова переведена на французскій языкъ бывшимъ здѣсь въ свитѣ маркиза Лопиталя французомъ — *Записки Порошина* подъ 20-мъ октября 1764 г.

писца, то зато онъ далеко отступаетъ отъ дѣйствительности, прикрашивая ее въ изысканной манерѣ Бушѐ.

Извѣстно, что сочиненіе Шаппа, написанное въ непріязненномъ для Россіи направленіи, возбудило негодованіе Императрицы Екатерины, которая нашла нужнымъ написать на него возраженіе, изданное подъ наименованіемъ Антидота [1]). Во введеніи къ этому сочиненію Императрица говоритъ, что „всего лучше въ книгѣ Шаппа рисунки Лепренса; очень жаль, что въ наше время всѣ плохія сочиненія украшаются столь великолѣпными эстампами“.

Отзывъ этотъ совершенно справедливъ; сочиненіе Шаппа было бы давнымъ-давно забыто, если бы его не сопровождали гравюры съ рисунковъ Лепренса — только онѣ и даютъ цѣну этой книгѣ.

Давно признается какъ-бы правиломъ, что большинство иностранцевъ, птицъ перелетныхъ, пріѣзжаетъ въ Россію на время, съ цѣлію заработать себѣ кое-что, чтобы спокойно дожить на родинѣ остатокъ своихъ дней, пересуживая вкривь и вкось русскія дѣла и распространяя о Россіи ошибочныя, а подъ-часъ и злостныя свѣдѣнія. Лепренсъ служитъ блистательнымъ исключеніемъ изъ этого правила: въ его рисункахъ изъ русской жизни много манернаго, приглаженнаго; въ розовомъ цвѣтѣ представляетъ онъ и суровую природу сѣвера и неприглядный бытъ русскаго селянина. Но за то въ этихъ рисункахъ сквозитъ любовь къ Россіи; если они и грѣшатъ чѣмъ-либо, то развѣ излишнею идеализаціею. Рисунки эти надолго сохранятъ имя Лепренса отъ забвенія и долго будутъ занимать почетное мѣсто въ ряду изображеній русскихъ типовъ и народныхъ сценъ.

Лепренсъ умеръ 30 сентября 1781 года, близъ Парижа, на рукахъ своего зятя Шарпантье, оставившаго въ началѣ 1779 года службу при петербургской Академіи [2]) и вернувшагося на родину.

---

[1]) *Antidote, ou examen du mauvais livre intitulé: Voyage en Sibérie en* 1761. S. l. 1770, 2 vol. in 8°; второе изданіе—Amsterdam, 1771—1772, 2 vol. in 8°.

[2]) Bacmeister, *Russische. Bibliothek*, VI, 110.

Ѳ. Г. СОЛНЦЕВЪ

и его художественно-археологическая дѣятельность.

Статья Н. П. Собко.

Кто изъ интересующихся у насъ отечественной археологіей не знаетъ Ѳ. Г. Солнцева? Вотъ уже болѣе 50 лѣтъ, какъ онъ съ изумительной энергіей и необычайнымъ успѣхомъ трудится на археологическомъ поприщѣ, сохраняя отъ забвенія драгоцѣннѣйшіе матеріалы для бытовой исторіи русскаго народа, и все еще не находитъ себѣ вполнѣ достойнаго преемника по этой части: дѣятельность другаго русскаго археолога-художника, В. А. Прохорова, во многомъ отличается отъ дѣятельности Солнцева. Если въ чемъ они сходятся между собою, такъ это въ томъ, что оба постоянно стремились дѣлать новыя открытія въ области древне-русскаго искуства и передавать найденные памятники въ рисункахъ съ возможно большею точностію. Но все-таки за Солнцевымъ остается то преимущество, что онъ первый началъ у насъ дѣйствовать въ этомъ духѣ и что только благодаря ему сохранились многіе важные историческіе предметы, если не въ подлинникахъ, теперь уже утраченныхъ, то по крайней мѣрѣ въ вѣрныхъ копіяхъ; Прохоровъ шелъ уже по готовому пути. До Солнцева объ археологической вѣрности въ передачѣ историческихъ памятниковъ у насъ совсѣмъ или почти не имѣли никакого понятія, и самъ А. Н. Оленинъ, который собственно первый началъ заниматься у насъ

изученіемъ остатковъ древне-русскаго искуства, прибѣгалъ иногда къ облагораживанію этихъ остатковъ на рисункахъ, по своему усмотрѣнію, — для пріятности глаза. И, не смотря на все свое добросовѣстное отношеніе къ дѣлу, Солнцевъ успѣлъ изготовить огромную массу, большею частію, акварельныхъ рисунковъ (свыше 5,000), изъ которыхъ большинство (именно 3,000) хранится въ Московской Оружейной палатѣ и только небольшое количество (всего около 700) издано въ свѣтъ. Надо надѣяться однако, что многолѣтніе труды его не пропадутъ даромъ, и рано или поздно сдѣлаются всеобщимъ достояніемъ посредствомъ какого-либо новаго изданія, будучи одинаково необходимы какъ для разнаго рода историковъ: ученыхъ, писателей и художниковъ, такъ и для простыхъ мастеровыхъ. Въ ожиданіи этого, мы познакомимъ нашихъ читателей съ интересной жизнью и плодотворной дѣятельностью нашего археолога, руководствуясь его собственнымъ разсказомъ, напечатаннымъ въ „Русской Старинѣ" въ 1876 г. [1]) и разными офиціальными документами [2]).

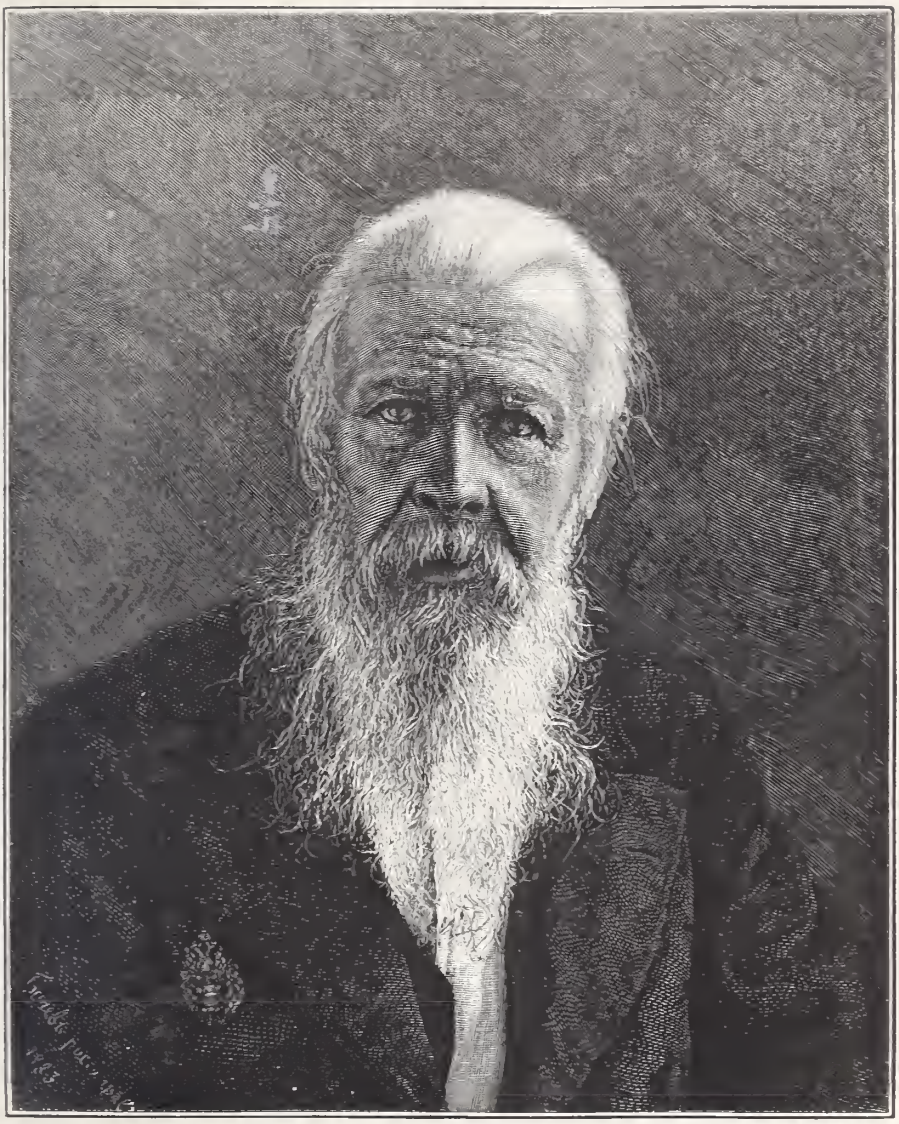
Подобно большинству русскихъ художниковъ, Ѳ. Г. Солнцевъ происходитъ изъ крестьянскаго сословія. Отецъ его былъ крѣпостнымъ графа Мусина-Пушкина, но служилъ по дворцовому вѣдомству — кассиромъ при Императорскихъ театрахъ въ Петербургѣ, до самой смерти своей, въ 1840 году. Ѳедоръ Григорьевичъ родился 14-го апрѣля 1801 г. въ селѣ Верхне-Никульскомъ, Мологскаго уѣзда, Ярославской губерніи, и оставался съ матерью въ деревнѣ до юношескаго возраста. Учителями его были сперва мать, потомъ управляющій графскаго имѣнія — старикъ, отъ котораго много доставалось маленькому Солнцеву за неряшливое веденіе тетрадей. Грамотѣ онъ учился туго, любимымъ же занятіемъ его было рисованіе, на чемъ ни попало, мягкими цвѣтными камушками съ р. Ильты или Сити и копированіе лубочныхъ картинокъ. Отецъ Солнцева, навѣщавшій свое семейство отъ времени до времени, обратилъ вниманіе на эту страсть своего меньшаго сына и однажды взялъ его съ собою въ Петербургъ. Это было въ 1815 году.

Поселившись вмѣстѣ съ отцемъ и со старшимъ братомъ Денисомъ, Ѳ. Г. сталъ учиться у послѣдняго разнымъ предметамъ и въ томъ чи-

---

[1]) См. статью: «Моя жизнь и художественно-археологическіе труды», разсказъ академ. О. Г. Солнцева въ «Русской Старинѣ» 1876 г., т. XV и XVI, №№ 1, 2, 3, 5 и 6. Біографіи Солнцева, помѣщенныя въ изданіяхъ: Живопись и живописцы, *Андреева* (1857), стр. 157—158; Картинная галлерея Имп. Академіи Художествъ. I. Каталогъ ориг. произведеній русс. живописи, *Сомова* (1872), стр. 191—192; Извѣстія Имп. Русс. Археол. Общества 1875 г., т. VIII, стр. 267—269, — очень кратки.

[2]) См. главнымъ образомъ личное дѣло о Солнцевѣ въ Архивѣ Акад. Худож., гдѣ находится и формулярный списокъ его.



Ѳ. Г. СОЛНЦЕВЪ.

Рисовалъ съ натуры и гравировалъ Г. И. Гратевъ.

[Больш. премія Имп. Общ. поощр. худож.].

Тип. К. Ратгера.

слѣ рисованію. Но вскорѣ отецъ опредѣлилъ его въ Академію Художествъ, въ число своекоштныхъ воспитанниковъ (8-го января 1817 г.). Въ то время инспекторомъ академическихъ классовъ былъ К. И. Головачевскій, почти 90-лѣтній старикъ, котораго любили всѣ ученики и который имѣлъ на нихъ большое вліяніе: онъ часто разсказывалъ имъ про старое житье-бытье и давалъ читать разныхъ классическихъ и русскихъ писателей, а также и газеты, заставлялъ къ праздникамъ рисовать картины на бумагѣ и выставлять ихъ. Но содержались воспитанники очень плохо (особенно до президентства Оленина), а учили ихъ еще того хуже. Лучшими были преподаватели: Богдановичъ (по исторіи и географіи), Груздовъ (по математикѣ) и Буяльскій (по анатоміи); прочіе же учителя: Предтеченскій и Кирилловъ (по русскому языку и поэзіи), Тверской (по французскому языку), Голиндо (по нѣмецкому), Скворцовъ (по миоологіи) были очень посредственны. Съ вступленіемъ А. Н. Оленина въ президенты Академіи въ маѣ 1817 г. многое измѣнилось тамъ къ лучшему. Особенное вниманіе обратилъ онъ на улучшенія въ художественныхъ классахъ, сдѣлалъ попытку ввести археологію въ общій курсъ художественнаго образованія, устроилъ манекенный классъ для рисованія костюмовъ, обогатилъ академическія коллекціи многими предметами, улучшилъ бытъ учениковъ, пригласилъ актера Рамазанова преподавать танцы, а братьевъ Макушиныхъ — пѣніе и музыку, завелъ вечера, театръ и гулянья для воспитанниковъ, самъ входилъ рѣшительно во все, выхлопатывалъ чрезъ министра народнаго просвѣщенія (которому была подчинена въ то время Академія) необходимыя средства на разныя академическія нужды.

Оленину былъ обязанъ своимъ возвышеніемъ и Солнцевъ. Въ рисовальномъ классѣ онъ пробылъ менѣе полугода, недолго оставался и въ гипсовомъ, послѣ чего былъ переведенъ въ натурный; въ 1819 г. (24-го марта) онъ былъ назначенъ въ классъ портретной живописи, а въ 1821 и 1823 гг. получилъ 2-ю и 1-ю серебряныя медали за рисунки съ натуры [1]). Около того же времени (въ 1822 и 1823 гг.) онъ дѣлалъ, вмѣстѣ съ нѣкоторыми другими учениками (Матвѣевымъ, Никитинымъ, Нотбекомъ), рисунки съ хранящихся въ Эрмитажѣ произведеній Рембрандта и Ванъ-Дейка, по заказу императрицы Маріи Ѳеодоровны, для раздачи участникамъ живыхъ картинъ, которыя ставились при Дворѣ по этимъ рисункамъ, а также рисовалъ Пютерлакскую плитную ломку, и эти работы сблизили его съ Оленинымъ, для котораго онъ сталъ изготовлять рисунки къ Иліадѣ и Одиссеѣ.

[1]) См. Сборникъ матер. по исторіи Спб. Имп. Акад. Худож., изд. подъ ред. П. Н. Петрова, II (1865). 132, 167, 172.

Въ февралѣ 1824 г. заданы были программы на золотыя медали: „Крестьянское семейство передъ обѣдомъ“ и „Шашечная игра“. Солнцевъ сдѣлалъ эскизы обоихъ сюжетовъ, но для окончательнаго исполненія выбралъ первый изъ нихъ. Свою программу онъ долженъ былъ работать подъ руководствомъ профессоровъ портретной живописи А. Г. Варнека и С. С. Щукина, но первый совсѣмъ не заглядывалъ къ нему, а второй по старости лѣтъ ограничивался только указаніемъ на нѣкоторыя ошибки. Программа понравилась академическому совѣту, однако Варнекъ настоялъ, чтобы Солнцеву была дана не 1-я, а 2-я золотая медаль. Такъ и случилось. Въ сентябрѣ Солнцеву была выдана эта медаль, вмѣстѣ съ аттестатомъ 1-й степени и шпагой [1]), но его оставили при Академіи для усовершенствованія, въ качествѣ пенсіонера, „съ порученіемъ заниматься по части археологической и этнографической, на пользу художниковъ и питомцевъ Академіи“ (въ январѣ 1825 г.). Тутъ онъ принимается за исполненіе программы на 1-ю золотую медаль, на евангельскій сюжетъ: Спаситель съ фарисеями, т. е. „Воздадите кесарево кесареви, а Божіе Богови“, работаетъ подъ руководствомъ тѣхъ же профессоровъ, да еще А. Е. Егорова, и получаетъ медаль въ сентябрѣ 1827 года [2]).

Въ то время Солнцева хотѣли отправить пенсіонеромъ Академіи въ Китай, на 4 года. Но извѣстный китаистъ, о. Іакинфъ Бичуринъ, къ которому Оленинъ послалъ его для нѣкоторыхъ распросовъ, отговорилъ Ѳ. Г. отъ поѣздки туда. Вслѣдствіе своего отказа отъ путешествія въ Китай, Солнцевъ совсѣмъ лишился права на поѣздку заграницу. Но передъ тѣмъ еще (въ іюнѣ) онъ самъ просилъ Академію объ увольненіи его изъ числа пенсіонеровъ, для поступленія на мѣсто учителя живописи [3]).

Оставшись въ Петербургѣ, Солнцевъ перезнакомился со многими актерами и писателями, какъ напримѣръ: со старикомъ Самойловымъ, Каратыгинымъ, Сосницкимъ, Семеновыми, Асенковой, Рамазановымъ, кн. Шаховскимъ, А. А. Кологривовымъ, и нѣсколько позднѣе: съ Крыловымъ, Гнѣдичемъ, Жуковскимъ, Пушкинымъ и многими другими. Въ это время онъ опять жилъ съ отцомъ и давалъ уроки рисованія у разныхъ лицъ, какъ напримѣръ: у Дериныхъ, Уваровыхъ, Кутузовыхъ и друг. Кромѣ того, онъ занимался церковной живописью, написалъ

---

[1]) См. Сборникъ матер. по исторіи Акад. Худож., II. 187 и 191, 190, 195 и 194. Отзывы о названной программѣ см. въ період. изданіяхъ 1824 г.: Литер. Листки, III. 167, Отеч. Записки, XX. 308—310. Журналъ Изящ. Искуствъ 1825, стр. 45—46.

[2]) См. Сборникъ матер. по исторіи Акад. Худож., II. 214, 222. Отзывы объ этой программѣ см. въ період. изданіяхъ 1827 г.: Отеч. Записки, XXXII. 314, и Сѣв. Пчела № 120, стр. 4.

[3]) См. въ Архивѣ Имп. Акад. Худож., дѣла 1827 г., № 60.

клеевыми красками ап. Матоея на потолкѣ и ангеловъ по карнизамъ въ церкви женскаго Патріотическаго института, да масляными красками апостола же Матоея на парусѣ Казанскаго собора (въ 1826 г.); дѣлалъ рисунки съ труповъ для „Анатоміи" И. В. Буяльскаго (въ 1829 году), которые гравировали потомъ Аоанасьевъ, Іорданъ и Уткинъ; исполнялъ также рисунки изъ разныхъ анатомическихъ изданій для профессоровъ медицины Савенки, Саломона и друг.; наконецъ, рисовалъ по заказу Оленина новые академическіе мундиры, Липецкое сраженіе, бывшее близъ гор. Юрьева-Польскаго въ 1216 году, Рязанскія древности, найденныя тремя крестьянами въ 1822 г., близъ села Старая Рязань (Спасскаго уѣзда, Рязанской губ.), Керченскія и Фарнагорійскія древности (въ 1830 г.), изъ нихъ нѣкоторыя прямо на камнѣ, для изданія [1]).

Около того же времени начинаются командировки Солнцева Олениным въ разные города Россіи, съ цѣлью срисовыванія тамъ древнихъ памятниковъ и современныхъ костюмовъ. Такъ, въ маѣ 1830 г. онъ ѣздилъ въ Москву, во Владиміръ на Клязьмѣ, въ Юрьевъ-Польскій, Тверь [2]), лѣтомъ 1832—въ Старую и Новую Рязань, лѣтомъ 1833—въ Новгородъ и Ярославль, лѣтомъ 1834—въ Новгородъ, Торжокъ Троицкую лавру, Смоленскъ, лѣтомъ 1835—въ Москву, лѣтомъ 1836—въ Псковъ, Печору, Рязань, лѣтомъ 1838—въ Александровъ, Суздаль, Владиміръ, Троицкую лавру, Новый Іерусалимъ, Звенигородъ, лѣтомъ 1839—въ Казань и другія мѣста. Онъ ѣздилъ также въ Бѣлозерскъ, Изборскъ, Ладогу, Ревель, Коломну, Осташковъ и проч.

Въ 1831 и 1833 г. за рисунки отечественныхъ древностей Солнцевъ получилъ по бриллiантовому перстню, а въ 1833 г. причисленъ къ Академіи Художествъ, съ жалованьемъ по 3,000 руб. въ годъ изъ Кабинета [3]).

Оленинъ давалъ всегда Солнцеву рекомендательныя письма къ разнымъ лицамъ, какъ напримѣръ: къ митрополиту московскому Филарету, къ президенту Московской Дворцовой конторы кн. Н. Б. Юсупову, къ настоятелю Новгородскаго Юрьева монастыря архимандриту Фотію и друг.; эти лица оказывали ему всевозможное содѣйствіе въ его работахъ. Давая Солнцеву разныя инструкціи, что̀ ему дѣлать и чего не дѣлать, Оленинъ предупреждалъ его, чтобы онъ не очень по-

---

[1]) Древности эти изданы впослѣдствіи по Высочайшему повелѣнію, въ гравюрахъ и хромолитографіяхъ съ рисунковъ Солнцева и др., подъ заглавіемъ: Antiquités du Bosphore Cimmérien conservées au Musée Impérial de l'Ermitage. — Древности Босфора Киммерійскаго, хранящіяся въ Имп. Музеѣ Эрмитажа. Спб. 1854, въ л. (Съ текстомъ Жиля на двухъ языкахъ).

[2]) Самое первое путешествіе его (въ Тихвинъ, Ярославль, Кострому) относится къ 1826 г.

[3]) См. Сборникъ матер. по исторіи Акад. Худож., II. 295.

лагался на опредѣленія бывшаго начальника Оружейной палаты Валуева и Свиньина, приписывавшихъ часто разные древніе предметы тѣмъ или другимъ историческимъ лицамъ совершенно произвольно, и чтобы онъ руководствовался болѣе всего старинными описями, что̀ тотъ и дѣлалъ какъ въ Москвѣ, такъ и въ другихъ мѣстахъ, вооружая тѣмъ противъ себя многихъ, даже ученыхъ людей, какъ напримѣръ: Малиновскаго, Снегирева, Вельтмана, привыкшихъ вѣрить прежнимъ преданіямъ. Въ тѣхъ случаяхъ, когда у Солнцева не было рекомендательныхъ писемъ или офиціальныхъ предписаній, онъ выдавалъ себя за странствующаго богомольца, знакомился съ настоятелями церквей или монастырей, рисовалъ даромъ ихъ портреты, только чтобы имѣть возможность узнать и зарисовать все, что̀ нужно. Но иногда кесари или ризничіе, подозрѣвая въ немъ ревизора, уничтожали или утаивали описи древнихъ вещей; иногда же, напротивъ, еще сами дарили ему разныя старинныя вещи. Благодаря послѣднему обстоятельству, у него составилась довольно интересная коллекція, но въ 1848 г. большинство цѣнныхъ вещей было украдено изъ его квартиры въ Петербургѣ какими-то любителями.

Солнцевъ нѣсколько разъ просилъ Оленина назначить ему товарищей для совмѣстныхъ археологическихъ занятій, но Оленинъ назначилъ ему въ 1834 г. только двухъ учениковъ: Вольскаго и Щурупова, изъ которыхъ первый сдѣлалъ всего рисунка три—четыре, а второй хоть и сдѣлалъ около 30 рисунковъ, однако потомъ оставилъ археологію и занялся архитектурой.

Въ первое свое путешествіе въ Москву Солнцевъ изготовилъ нѣсколько рисунковъ, въ томъ числѣ 2 печатныхъ, раскрашенныхъ отъ руки, съ шишака в. к. Ярослава Всеволодовича и рисунокъ латъ или зерсалъ царя Алексѣя Михайловича, а также нѣсколько прорисей съ насѣченныхъ золотомъ украшеній на старинномъ оружіи. Вернувшись въ Петербургъ раньше положеннаго срока, по случаю появленія холеры въ Нижнемъ Новгородѣ и въ Юрьевѣ Польскомъ [1]), Солнцевъ сдѣлалъ въ 1831 г. рисунки работъ крестьянина Телушкина на шпицѣ Петропавловскаго собора въ 1830 г. для изданія Оленина: „О починкѣ креста и ангела (безъ лѣсовъ) на шпицѣ Петропавловскаго собора въ С.-Петербургѣ“; исполнилъ у Оленина же рисунки барельефовъ и военныхъ арматуръ для Александровской колонны; нарисовалъ образъ Св. Исаакія Далматскаго для исполненія его въ мозаикѣ Веклеромъ (за работы по Исаакіевскому собору Солнцевъ получилъ бриллианто-

[1]) См. въ Архивѣ Акад. Худож., дѣла 1830 г., № 81.

вый перстень и золотую медаль въ 1858 г.). Въ слѣдующія затѣмъ путешествія по Россіи Солнцевымъ изготовлены: рисунки 3 каменныхъ гробовъ въ Старой Рязани, планъ той мѣстности и виды съ 4 сторонъ (1832); наружный видъ Софійскаго собора въ Новгородѣ и болѣе 100 рисунковъ съ разныхъ древностей въ тамошнихъ церквахъ и монастыряхъ, въ томъ числѣ съ рѣзныхъ деревянныхъ воротъ Ивана Грознаго, найденныхъ имъ въ сараяхъ Софійскаго собора (1833); рисунки старинныхъ женскихъ нарядовъ въ Торжкѣ, разныхъ древностей изъ Оружейной палаты, въ томъ числѣ—скипетра, державы и бармъ, приписываемыхъ Владиміру Мономаху, но по изслѣдованію Ѳ. Г. сдѣланныхъ въ Греціи для Михаила Ѳедоровича, а также изъ соборовъ: Архангельскаго, Успенскаго, какъ напр.—бронзовой сѣни, устроенной при Михаилѣ Ѳеодоричѣ по случаю полученія хитона Христа Спасителя отъ персидскаго шаха, изъ Троицкой Лавры, какъ напр.—оклада евангелія кн. Василія Дмитріевича, и проч., всего до 100 штукъ (1834) [1]), изъ Моск. Синодальной ризницы, какъ напр. —найденнаго имъ образа св. Бориса, еще изъ Оружейной палаты, въ томъ числѣ—портретовъ царя Ѳедора Ивановича, Скопина Шуйскаго и др. (1835). Въ 1836 г. (въ іюнѣ) Солнцева пригласилъ съ собою въ Псковъ К. Брюловъ, который задумалъ въ то время написать громадную картину: „Защита Пскова въ 1581 г. противъ Баторія“, въ видѣ программы на званіе профессора; тамъ Солнцевъ зарисовалъ (согласно инструкціи Оленина) извѣстный въ стѣнѣ проломъ Баторія, разное древнее оружіе въ Печерскомъ монастырѣ [2]), но вообще сдѣлалъ не много, благодаря безпрестаннымъ помѣхамъ со стороны Брюллова.

Еще въ 1834 г. Солнцевъ чуть было не поплатился за каррикатуру „Погребеніе кота мышами“, исполненную имъ подъ диктовку А. А. Олениной и ея подругъ, граф. Блудовой и Уваровой, на разныхъ извѣстныхъ въ то время лицъ. Его возили даже къ гр. Бенденкорфу, однако все кончилось благополучно.

Въ 1835 г. Оленинъ предложилъ Академическому Совѣту задать Солнцеву въ видѣ программы на званіе академика нарисовать акварелью на бристольской бумагѣ въ красивой рамкѣ: собраніе найденныхъ въ Россіи произведеній древне-греческаго и скиѳскаго искуства, русскихъ старинныхъ издѣлій и нынѣшнихъ народныхъ костюмовъ,

---

[1]) Часть этихъ рисунковъ издана А. Семеномъ въ хромолитографіяхъ, исполненныхъ въ Парижѣ, и въ гравюрахъ, сдѣланныхъ А. Аѳанасьевымъ и Е. Скотниковымъ, съ текстомъ И. Снегирева, на средства Моск. Университета, по ходатайству военнаго ген.-губернатора кн. Д. В. Голицына, подъ заглавіемъ: Памятники Московской Древности, М. 1842—45, въ 4-ку. См. о Солнцевѣ въ этомъ изданіи стр. III и CV.

[2]) См. въ Архивѣ Акад. Худож., дѣла 1836 г., № 42.

въ живописныхъ группахъ. Но Солнцевъ задумалъ исполнить акварелью другую программу, гдѣ бы были соединены въ одномъ изображеніи предметы древне-греческаго и древне-русскаго искуства, а именно: „Свиданіе кн. Святослава Игоревича съ греческимъ императоромъ Іоанномъ Цимисхіемъ на Дунаѣ въ 971 г.“, въ рамкѣ изъ разныхъ древнихъ вещей. Въ исполненіи этой программы ему сильно помогалъ своими совѣтами и указаніями Оленинъ. Въ сентябрѣ 1836 г. она была готова. Солнцевъ самъ привезъ ее изъ Рязани въ Петербургъ и получилъ званіе академика [1]).

Одновременно съ исполненіемъ этой программы, Солнцевъ занимался, по порученію вице-президента Моск. Дворцовой конторы барона Боде, которому рекомендовалъ его архитекторъ Штакеншнейдеръ, возобновленіемъ древнихъ теремовъ въ Кремлѣ, по ранѣе составленнымъ имъ рисункамъ, частью на основаніи сохранившихся тамъ древнихъ остатковъ (какъ напр. дверные наличники), частью на основаніи найденныхъ имъ, въ загородныхъ дворцахъ: Измайловскомъ, Коломенскомъ и друг., древнихъ предметовъ (какъ напр. разныя принадлежности мебели, ковры, кафельныя печи), при помощи ученика Моск. Архитектурнаго училища Герасимова и вольнопрактикующаго живописца Киселева. За эти работы Солнцевъ получилъ: бриллiантовый перстень въ 1837 г. (за рисунки) и орденъ св. Владиміра 4 степ. въ 1838 г. (по окончаніи реставрацій) [2]).

Послѣ того, по повелѣнію имп. Николая Павловича, Солнцевъ срисовалъ многія вещи изъ соборовъ: Успенскаго, Благовѣщенскаго и изъ Оружейной палаты, какъ напр.: образа Грузинской и Донской Божіей Матери, царскія мѣста, всѣ короны—такъ называемую Мономахову, Казанскую, Астраханскую, Сибирскую, изъ которыхъ послѣднія, дѣланныя по изслѣдованію художника для царей Михаила Ѳедоровича и Алексѣя Михайловича, состоятъ изъ кружевъ со становыхъ царскихъ кафтановъ. За эти работы художникъ получилъ орденъ св. Станислава 2 степ. въ 1839 г.

Съ 1837 г. Солнцевъ почти постоянно пребывалъ въ Москвѣ, работая тамъ то по непосредственнымъ Высочайшимъ повелѣніямъ, то по предписаніямъ Оленина. Вскорѣ по возобновленіи древнихъ теремовъ въ Кремлѣ, Государь велѣлъ возобновить Солнцеву и находящіяся въ нихъ церкви Рождественскую и Крестовоздвиженскую; за-

---

[1]) См. Сборникъ матер. для исторіи Акад. Худож., II. 238, 342. Объ этой программѣ см. также: Худож. Газету 1836 г., стр. 191—192, и прибавл. 1, стр. 17—18 (краткій обзоръ Имп. Акад. Худож).

[2]) См. въ Архивѣ Акад. Худож., дѣла 1838 г., № 48. О возобновленіи Солнцевымъ древнихъ теремовъ см. также: Достопамятности Моск. Кремля, *Бельтмана* (1843), стр. 54, и Справ. Энцикл. Словарь *Крайя*, т. X, стр. 225—226.

тѣмъ, когда въ Петербургѣ найдены были походные иконостасы, по преданію, Ивана Грознаго, Петра Великаго и Елизаветы Петровны, велѣлъ возобновить и эти послѣдніе. Далѣе, когда при копаніи рвовъ для фундамента большаго дворца въ Москвѣ, на мѣстѣ прежняго, на половину деревяннаго, проломали стѣну изъ бѣлаго камня и нашли внизу церковь во имя Воскресенія Лазаря, Солнцевъ возобновилъ и ее (1838). По осмотрѣ новаго дворца, построеннаго по проекту Тона, Государь приказалъ приступить къ внутренней отдѣлкѣ его. Тутъ Солнцеву предстояло составить рисунки для паркетныхъ половъ, ковровъ, дверей въ разныя залы, что̀ онъ и исполнилъ въ 1839—40 гг. и за что̀ получилъ денежную награду и золотую медаль въ 1849 г.

Одновременно съ этимъ онъ занимался археологическими работами по порученіямъ Оленина. Такъ, онъ розыскалъ въ гор. Александровѣ бронзовыя церковныя двери временъ новгородскаго архіепископа Василія, срисовалъ ковчегъ для гвоздя отъ креста Господня въ Моск. Успенскомъ соборѣ (1838), скопировалъ рисунки съ изображеніемъ в. к. Святослава Игоровича, принадлежавшіе Черткову, и „Пословъ московскихъ во Флоренціи въ XVII стол.“ (1839—40), сдѣлалъ разслѣдованіе о дѣйствительной принадлежности татарскаго шишака въ Оружейной палатѣ в. к. Александру Невскому (1841).

Со смертью Оленина въ апрѣлѣ 1843 г., Государь принялъ Солнцева подъ свое непосредственное покровительство и въ концѣ того же года назначилъ его, вмѣсто проф. Маркова, въ Кіевъ для осмотра поправокъ и передѣлокъ въ тамошнемъ Успенскомъ соборѣ, произведенныхъ по распоряженію митрополита кіевскаго Филарета. Въ Кіевѣ митрополитъ поручилъ Солнцеву составить смѣту для починки Софійскаго собора, гдѣ Солнцевъ открылъ въ куполахъ подъ крышею древнюю живопись. Вслѣдъ затѣмъ ему поручено было отъ Государя, черезъ министра Двора кн. Волконскаго, осмотрѣть всѣ монастыри и церкви въ Кіевѣ, Черниговѣ, Могилевѣ и Витебскѣ и срисовать имѣющіяся тамъ древности. Около того же времени онъ посѣтилъ: Орелъ, Тулу, Полтаву и Воронежъ.

Осенью 1843 г. Солнцевъ представилъ Государю, въ бытность его въ Кіевѣ, свои рисунки Софійскаго собора, доложилъ о своемъ открытіи по части фресокъ и мозаикъ въ этомъ соборѣ, и въ слѣдующемъ (1844) году получилъ разрѣшеніе на возстановленіе какъ самаго собора, такъ и древней живописи въ немъ, XI в. [1]).

[1]) Его рисунки съ древностей Кіево-Софійскаго собора изданы въ хромолитографіяхъ подъ заглавіемъ: Древности Россійскаго Государства. Кіево-Софійскій соборъ. Изданіе Имп. Русск. Археол. Общества. Спб. 1871, въ л. Изданіе это предпринято еще въ 1856 г. Объ открытіи Солнцевымъ фресокъ и мозаикъ см. между прочимъ: Обозрѣніе Кіева, *Фундуклея* (1847), стр. 39—41 и 45.

Въ томъ же 1844 году Солнцевъ былъ назначенъ во Владиміръ для осмотра найденной въ тамошнемъ Дмитровскомъ соборѣ древней живописи и членомъ комитета по изданію „Древностей Россійскаго Государства", который долженъ былъ состоять подъ предсѣдательствомъ гр. С. Г. Строгонова [1]).

Посѣщая съ тѣхъ поръ Кіевъ ежегодно, Солнцевъ дѣлалъ рисунки и нѣкоторыхъ другихъ храмовъ, кромѣ Успенскаго и Софійскаго, за работы въ которыхъ онъ получилъ бриллiантовый перстень въ 1844 г., какъ напр.—внутренности собора Кіево-Печерской лавры; принималъ участіе въ трудахъ „Временной Коммиссіи для разбора древнихъ актовъ Кіевской, Подольской и Волынской губерніи", для которой исполнилъ до 15 рисунковъ (1844—45); иллюстрировалъ изданія Кіево-Печерской лавры; рисовалъ кіевскіе виды для митроп. Филарета; изготовилъ рисунки для серебряной раки и сѣни надъ нею въ церкви св. великомуч. Варвары въ Кіевскомъ Михайловскомъ Златоверхнемъ монастырѣ, по заказу граф. А. А. Орловой-Чесменской (1845—46); составилъ проектъ бронзовой ниши и каменнаго гроба для мощей лѣтописца Нестора, по заказу А. Н. Демидова (1847—48), которому исполнялъ также рисунки для столоваго сервиза въ русскомъ стилѣ, древнихъ русскихъ костюмовъ, герба, изображеній разныхъ святыхъ и проч.

Изъ ежегодныхъ своихъ поѣздокъ въ Кіевъ въ теченіе 1844—53 годовъ, Солнцевъ каждый разъ привозилъ отъ 80 до 100 рисунковъ для представленія ихъ Государю. Рисунки эти, какъ и всѣ прочіе Солнцевскіе, хранились сперва въ Импер. Публичной библіотекѣ, а потомъ переданы по Высочайшему повелѣнію въ Моск. Оружейную палату.

Зимою Солнцевъ занимался въ Петербургѣ, кромѣ приведенія въ порядокъ своихъ рисунковъ, также преподаваніемъ, по Высочайшему повелѣнію, иконописанія въ Спб. Духовной семинаріи (съ 1844 по 1867 г.), за что́ получилъ ордена св. Анны 2 степ. еще въ 1848 г. и св. Владиміра 3 степ. въ 1861 г. [2]). Затѣмъ онъ рисовалъ часто пейзажи для императора Николая I, среди которыхъ Государь изображалъ потомъ солдатъ, лагери, пушки; дѣлалъ рисунки для молитвенниковъ членамъ Императорской фамиліи [3]), для разныхъ

[1]) См. въ Архивѣ Акад. Худож., дѣла 1844 г., № 89, и 1843 г., № 42. Первые опыты литографированія Солнцевскихъ рисунковъ для названнаго изданія были сдѣланы Оленинымъ еще въ 1838 г., но потомъ изданіе это затянулось почему-то до 1846 г. Вышло же оно въ свѣтъ въ 1846—53 гг. и заключаетъ въ себѣ свыше 500 рисунковъ. См. объ этомъ изданіи между прочимъ письмо Погодина къ Солнцеву: Москвит. 1846 г., т. II, кн. 4, стр. 108—113.

[2]) См. въ Архивѣ Акад. Худож., дѣла 1848 г., № 1, и 1861 г., № 26.

[3]) Такъ Солнцевъ иллюстрировалъ: молитвенникъ имп. Александры Ѳеодоровны (1838), молитвы—утреннія, вечернія, богослужебныя и причастныя (1844), каноны Богоматери и Ангелу Хранителю (1843), три псалма вел. княг. Маріи, Александрѣ и Ольгѣ Николаевнамъ (1847—48), книгу — Праздники въ домѣ православнаго царя русскаго имп. Николаю I (1846—47).

украшеній и утварей имъ же [1]), для образовъ и др. вещей частнымъ лицамъ, и проч.

По окончаніи Солнцевымъ работъ въ Кіево-Софійскомъ соборѣ, имп. Николай I хотѣлъ послать его въ Палестину, на Аѳонъ и въ Италію, но этотъ проектъ такъ и остался не осуществленнымъ.

Съ 1840-хъ же годовъ начинаются работы Солнцева для Синода. Такъ въ 1842 г. онъ обозрѣвалъ древнюю стѣнную живопись въ Новгородскомъ Знаменскомъ соборѣ; въ 1843 г. написалъ антиминсъ, печатные снимки съ котораго до сихъ поръ разсылаются по всѣмъ православнымъ церквамъ Россіи; съ 1844 г. рисовалъ разныхъ святыхъ, которыхъ гравировали на деревѣ Бернардскій и Сѣряковъ; дѣлалъ рисунки въ 1845—46 гг. для большаго евангелія и въ 1859—60 гг. для посланнаго Наполеону III полнаго молитвослова, отпечатаннаго потомъ хромолитографически; писалъ вѣнчики, украшенія къ разнымъ грамотамъ и проч.; сочинялъ проекты для образовъ и иконостасовъ въ разныя церкви; наблюдалъ за живописными работами въ соборѣ Александро-Невской лавры; въ 1866 г. сработалъ лицевые святцы въ 12-ти листахъ, на основаніи 9 рукописныхъ подлинниковъ, большею частью XIV и XV в. [2]).

Въ 1858—66 гг. подъ его наблюденіемъ было изготовлено болѣе 200 иконостасовъ для церквей западныхъ губерній, по заказу министерства государственныхъ имуществъ [3]); эскизы для образовъ, крестовъ, хоругвей и проч. дѣлалъ онъ самъ, а живописныя работы производили Майковъ, Васильевъ и Титовъ.

Съ того же 1858 г. Солнцеву порученъ былъ надзоръ за воспитанниками Академіи Художествъ изъ государственныхъ крестьянъ; въ числѣ первыхъ находился извѣстный граверъ И. П. Пожалостинъ.

Въ 1859 г. Солнцевъ былъ снова командированъ въ Новгородъ и Владиміръ на Клязьмѣ для осмотра древней живописи въ тамошнихъ церквахъ [4]) и причисленъ къ Археологической Коммиссіи для отысканія и возобновленія древней иконной и стѣнной живописи вообще въ старинныхъ православныхъ церквахъ. Въ 1867 г. онъ ѣздилъ въ Кіевъ.

Въ 1863 г. Солнцевъ получилъ званіе почетнаго вольнаго общника

---

[1]) Такъ Солнцевъ исполнилъ рисунки для платьевъ, аграфовъ, крестиковъ, перстней, браслетовъ, вел. кн. Маріи, Александрѣ и Ольгѣ Николаевнамъ (въ 1837, 44 и 46 гг.); для золотыхъ, серебряныхъ, бронзовыхъ, фарфоровыхъ и хрустальныхъ вещей в. к. Константину Николаевичу (въ 1846—48 гг.)—по случаю свадебъ ихъ высочествъ.

[2]) Первая идея такихъ святцевъ относится еще къ 1837 г. (см. Худож. Газету 1837 г., стр. 287); о сватцахъ 1866 г. см.: Голосъ № 110; Душепол. Чтеніе, № 7 (кн. 2, отд. II), стр. 104—107, Сборникъ на 1866 г., изд. Обществомъ древнерусс. искуства, (смѣсь) стр. 156—159.

[3]) О назначеніи его въ это министерство см. въ Архивѣ Акад. Худож., дѣла 1858 г., № 105.

[4]) См. въ Архивѣ Акад. Худож., дѣла 1859 г., № 93.

Академіи Художествъ [1]), а въ 1876 г.—профессора, въ уваженіе къ 50 лѣтней художественной и археологическоя дѣятельности его, денежную награду отъ Государя Императора по ходатайству Августѣйшаго президента Академіи В. К. Владиміра Александровича и большую золотую медаль отъ Имп. Археологическаго Общества, котораго онъ состоитъ членомъ.

Перечислить здѣсь всѣ работы Солнцева нѣтъ никакой возможности—ихъ слишкомъ много; мы указали только на самыя главнѣйшія, большинство же ихъ исчислено въ „Отчетахъ Имп. Академіи Художествъ" за 1842—80 гг., но можемъ указать еще на слѣдующія его произведенія: рисунки ковчеговъ для храненія государственныхъ грамотъ въ Москвѣ и Петербургѣ (1852); иллюстраціи книгъ для Высочайшихъ особъ: 1) Каноны Богоматери и Ангелу Хранителю съ 20 рис. (1860—64), 2) Избранные святые и Чудотворныя иконы Богоматери со 100 рис. въ 12 частяхъ (1860—62), 3) Праздники въ домѣ наслѣдника православнаго царя русскаго (1861—63), 4) Жизнь преп. Сергія Радонежскаго съ 30 рис. (1862), 5) Служба св. Маріи Магдалинѣ съ 30 рис. (1871); рисунки складней для е. и. в. Маріи Ѳеодоровны (1866), рисунки русскихъ святыхъ, молящихся за царя, — поднесенные имп. Александру II (1880), рисунки образовъ и церковныхъ принадлежностей для ген. Хрулева, Сазикова, Верховцева, Англ. магазина и пр.

[1]) См. Сборникъ матер. для исторіи Акад. Худож., III (1866). 430.

СМѢСЬ

Пропавшій бюстъ Императрицы Екатерины I. Въ 1717 г., пока Петръ Великій ѣздилъ въ Парижъ и Спа, пользоваться минеральными водами, Екатерина I оставалась въ Амстердамѣ. Въ бытность свою здѣсь безъ супруга, какъ надо полагать, заказала она мастеру Симону Фосу (Vos) сдѣлать ея портретный бюстъ изъ бронзы. Восковой бюстъ, по которому долженъ былъ изготовляться бронзовый, былъ выполненъ съ натуры. Отливка ли долго неразрѣшалась со стороны Петра, или цѣна за работу показалась ему высокою, но только заказъ не былъ исполненъ, и о немъ, кажется, потомъ позабыли. По смерти супруга, получивъ возможность неограниченно поступать по своей волѣ, Императрица вспомнила о восковомъ бюстѣ, и такъ какъ была довольна его выполненіемъ, для котораго своею персоною позировала предъ художникомъ, то приказала князю П. Куракину розыскать Фоса, очутившагося почему то въ Парижѣ, и поручить ему окончить заказъ, съ тѣмъ, чтобы и первоначальный, вылѣпленный съ натуры бюстъ былъ доставленъ въ Россію. Для посла исполнить это порученіе было не очень легко, и даже, какъ показало разслѣдованіе,—невозможно; между тѣмъ его торопили сообщать о результатахъ розыска. Наконецъ было получено отъ него слѣдующее увѣдомленіе отъ 26 мая (7 іюня) 1726 г.: «Мастера, который дѣлалъ вощаной портретъ Ея Величества, въ Парижѣ довольное время искали, но объ немъ освѣдомились, что онъ тогожъ года отъѣхалъ въ Швецію, въ Стокгольмъ, и тамъ умеръ. А здѣсь у его сродниковъ такого портрета сыскать не могли». — Въ томъ же году, замѣтимъ кстати, осенью князь Куракинъ выслалъ въ Петербургъ всѣ оригиналы писанныхъ «баталій» при Полтавѣ и Переволочнѣ, работы Мартеня Лежёна, вмѣстѣ съ изготовленными по нимъ въ Парижѣ гобеленами, а равно и гравированныя доски, рѣзанныя съ тѣхъ же оригиналовъ.

П. Н. П.

Предохраненіе бронзовыхъ издѣлій отъ порчи. До настоящаго времени не было извѣстно, какимъ образомъ предохранять бронзовые монументы и статуи отъ того, чтобы они, стоя на открытомъ воздухѣ, не утрачивали первоначальнаго блеска и свѣжести своего металла. Подъ вліяніемъ сырости, дождя, копоти и пыли, новѣйшія издѣлья изъ бронзы скоро чернѣютъ и покрываются пятнами, тогда какъ бронзовыя изваянія античнаго мира и эпохи возрожденія

одѣты тонкимъ зеленоватымъ или коричневымъ слоемъ, такъ называемою *патиною*, не только не нарушающею ихъ красоту, но и придающею имъ особенную привлекательность въ глазахъ любителей искуства. Эту разницу между нынѣшнею и старинною бронзою объясняетъ *Я. Фальке* въ сочиненіи своемъ «Nord und Süd». По его мнѣнію, въ современныхъ бронзовыхъ издѣліяхъ образованію патины мѣшаетъ недостаточная шлифовка, какая теперь производится повсюду для избѣжанія излишней яркости металла. Старинная же бронза, напротивъ того, шлифовалась такъ гладко, что грязь и копоть только скользили по ней, не оставляя на ней слѣда. Мнѣніе свое Фальке подтверждаетъ, между прочимъ, тѣмъ, что если бронзовыя издѣлія, отъ частаго чищенія ихъ масломъ, становятся гладкими, то на поверхности ихъ является родъ патины, и притомъ преимущественно тамъ, гдѣ треніе бывало сильнѣе. Это указаніе можетъ быть полезно для скульпторовъ и бронзовщиковъ, которымъ Фальке, въ концѣ-концовъ, предлагаетъ, для уменьшенія блеска бронзы, прибѣгать для монументовъ и статуй къ искуственному наведенію корпчневатой патины, подобно тому, какъ это дѣлается для медалей и небольшихъ статуэтокъ.

Новый способъ фиксированія рисунковъ. *Л. Эркманъ*, въ журналѣ «Industrien-blätter», предлагаетъ, какъ самый дѣйствительный, слѣдующій способъ фиксированія рисунковъ, сдѣланныхъ свинцовымъ, итальянскимъ или французскимъ карандашемъ: подлежащій фиксированію рисунокъ кладется на стекло или доску и обливается коллодіумомъ того же состава, какъ и обыкновенно употребляемый фотографами, но къ которому прибавлено 2% стеарину. Обливаніе производится точно также, какъ дѣлаютъ его фотографы. Чрезъ 10 или 20 минутъ, рисунокъ высыхаетъ. Онъ остается совершенно бѣлымъ, получаетъ матовый блескъ и дѣлается столь прочнымъ, что его можно не только тереть пальцемъ, но мыть водою безъ страха повредить на немъ малѣйшія черты и тоны карандаша. Въ этомъ отношеніи описанный способъ представляетъ преимущество предъ всѣми другими. Но еще вопросъ— не желтѣетъ-ли фиксированный такимъ образомъ рисунокъ потомъ, вслѣдствіе присутствія въ немъ стеарина?

Чистка золоченныхъ рамъ. Золоченныя рамы картинъ и зеркалъ отлично чистятся смѣсью 10 частей нашатырнаго спирта и 40 частей мыльнаго спирта. Намочивъ этою жидкостью кусокъ мягкой ваты, надо слегка водить имъ по позолотѣ: пыль, копоть, мушиныя пятна и всякая грязь немедленно исчезаютъ съ нея.

Старообрядецъ, *гравюра à l'eau-forte*, приложенная къ настоящей книжкѣ нашего изданія, исполнена *М. П. Боткинымъ* съ одной изъ лучшихъ его картинъ, написанной въ 1877 г. и находившейся въ 1878 г. на академической выставкѣ въ Петербургѣ, а затѣмъ на всемірной выставкѣ въ Парижѣ. Она прекрасно передаетъ взятый прямо съ натуры типъ умнаго, хитраго и искуснаго въ діалектикѣ «начетчика», какихъ у насъ немало среди послѣдователей древняго благочестія, для котораго они служатъ столпами и опорами.

Михаилъ Петровичъ Боткинъ представляетъ собою рѣдкій въ русскомъ обществѣ примѣръ просвѣщеннаго любителя искуства, горячаго коллекціо-

нера художественныхъ памятниковъ различныхъ эпохъ и вмѣстѣ съ тѣмъ истиннаго художника.

Онъ происходитъ изъ богатой купеческой семьи, которая дала уже Россіи одного извѣстнаго писателя и одного знаменитаго врача. Подобно братьямъ, художникъ Боткинъ родился въ Москвѣ, 26 іюля 1839 г., и получилъ хорошее домашнее и гимназическое образованіе, подъ руководствомъ профессора Грановскаго. Затѣмъ онъ поступилъ въ здѣшнюю Академію художествъ и занимался тутъ живописью у профессоровъ Завьялова и Бруни. Послѣ того онъ много путешествовалъ по Германіи, Бельгіи, Франціи, Испаніи и въ особенности Италіи, гдѣ прожилъ большую часть времени. Вездѣ онъ работалъ неутомимо, то рисуя съ натуры, то дѣлая копіи съ разныхъ мастеровъ. За композиціи, выставленныя имъ въ Академіи художествъ въ 1863 г., онъ получилъ званіе академика. Съ тѣхъ поръ рѣдкая академическая или передвижная выставка обходилась безъ его произведеній. Главнѣйшія изъ нихъ были на сюжеты изъ итальянской жизни или священной исторіи. Но, кромѣ живописи, М. П. Боткинъ занимался также гравированіемъ крѣпкой водкой и награвировалъ нѣсколько изъ своихъ картинъ. Наконецъ, онъ извѣстенъ и какъ издатель художественныхъ книгъ. Такъ имъ изданы напр.: Переписка знаменитаго живописца А. А. Иванова, съ разными художественными приложеніями, и Иллюстрированный каталогъ Московской всероссійской выставки 1882 г.—можно смѣло сказать, первый серьозный опытъ у насъ по этой части. Для полноты очерка дѣятельности М. П. Боткина надо сказать еще, что онъ приводилъ въ порядокъ коллекцію бронзъ и майоликъ въ Императорскомъ Эрмитажѣ и устраивалъ художественный отдѣлъ на послѣдней всероссійской выставкѣ, а также и то, что онъ состоитъ членомъ двухъ Археологическихъ Обществъ (Прусскаго и Русскаго) и Академическаго совѣта.

Мать Самуила, *картина В. П. Верещагина*. Въ предшествовавшихъ выпускахъ «Вѣстника изящныхъ искуствъ» мы помѣстили нѣсколько снимковъ съ произведеній нашего знаменитаго живописца В. В. Верещагина; теперь знакомимъ читателей съ одною изъ работъ его однофамильца, другаго Верещагина, Василія Петровича, принадлежащаго также къ числу наиболѣе выдающихся художниковъ современной русской школы. Почетное мѣсто, которое онъ занимаетъ въ ней, доставили ему многія произведенія, относящіяся преимущественно къ такъ называемому историческому роду живописи, между прочимъ прекрасная картина, воспроизведенная въ снимкѣ, который прилагается при настоящемъ выпускѣ нашего журнала. Она исполнена художникомъ въ Италіи, въ бытность его тамъ пенсіонеромъ Академіи художествъ, и находится въ галлереѣ К. Т. Солдатенкова, въ Москвѣ; картонъ же ея хранится у самаго художника.

Сюжетъ для этой картины заимствованъ изъ разсказа первой книги Царствъ, о томъ, какъ Анна, жена Елканы, въ душевной скорби о своемъ неплодіи, пришла во храмъ и тамъ горько плакала и возсылала молитвы къ Іеговѣ, чтобы онъ даровалъ ей сына,—молитвы, услышанныя Богомъ Израиля, воздвигшимъ изъ ея утробы великаго вождя и пророка Своему народу. Представленная на картинѣ сцена очень не сложна; въ ней участвуютъ всего два лица—сама Анна и въ недоумѣніи смотрящій на нее первосвященникъ Илій,

а между тѣмъ сколько красоты и чувства вложено въ эту композицію, какъ все въ ней осмысленно, какъ самая простота аксессуаровъ соотвѣтствуетъ характеру библейскаго повѣствованія! Нарисована картина безукоризненно, позы главной фигуры и второстепенной—полны правды и движенія, а лица, особенно лицо Анны, чрезвычайно выразительны. Къ этимъ достоинствамъ картины надо еще прибавить силу и гармонію колорита и искусное удовлетвореніе требованіямъ серіознаго стиля и соблюденіе реальной правды.

Авторъ этого произведенія родился въ Перми, 1-го января 1835 г. Первое знакомство съ искуствомъ онъ получилъ въ этомъ городѣ, отъ одного мѣстнаго живописца. Обладая уже нѣкоторою подготовкою, онъ прибылъ въ Петербургъ и поступилъ въ ученики Академіи художествъ, гдѣ ближайшимъ руководителемъ его въ живописи былъ профессоръ А. Т. Марковъ. Успѣхи молодаго художника въ Академіи были быстры и блестящи: въ 1860 г., за картину «Олимпійскія игры», онъ получилъ малую золотую медаль, а въ слѣдующемъ году окончилъ курсъ со званіемъ класснаго художника 1-ой степени и съ большою золотою медалью, полученною за исполненіе программы: «Великая княгиня Софія Витовтовна, на свадьбѣ великаго князя Василія Темнаго, срываетъ поясъ съ князя Василія Косаго». Отправившись въ 1863 г. за границу, съ содержаніемъ отъ казны, для дальнѣйшаго своего совершенствованія, онъ провелъ одинъ годъ въ Парижѣ и пять въ Италіи, преимущественно въ Римѣ, откуда присылалъ на академическія выставки свои работы, изъ которыхъ любителями искуства были особенно замѣчены: въ 1864 г. картина, воспроизведенная въ приложенномъ у насъ снимкѣ, и въ 1868 г. рядъ этюдовъ итальянской жизни и природы. По возвращеніи въ Петербургъ въ 1869 г., Верещагинъ былъ возведенъ, по мимо степени академика, прямо въ профессорское званіе, за написанныя за границей картины: «Св. Григорій Великій проклинаетъ инока за нарушеніе обѣта безсребрія», «Свиданіе узника съ его семействомъ», «Помпеянка» и нѣк. друг., а также за превосходную акварель: «Церковная процессія въ Рокка-ди-Папа». Вскорѣ затѣмъ онъ занялъ въ Академіи должность профессора-преподавателя исторической живописи. Эту должность онъ исполняетъ до сихъ поръ съ рѣдкимъ усердіемъ и пользою для молодаго поколѣнія русскихъ художниковъ. Изъ числа работъ, исполненныхъ г. Верещагинымъ по возвращеніи его въ отечество, особеннаго вниманія заслуживаютъ: писанныя особымъ пріемомъ (на глютенномъ составѣ, сообщающемъ живописи матовость) изображенія Страданій Господнихъ, украшающія алтарь Храма Спасителя въ Москвѣ, сцены изъ временъ водворенія христіанства св. Владиміромъ въ Россіи въ церкви дворца Государя Великаго Князя Владиміра Александровича и исполненныя для большой столовой того же дворца картины на особомъ рубчатомъ полотнѣ, въ подражаніе гобеленамъ,—на сюжеты, заимствованныя изъ русскихъ былинъ.

Еврейская фура въ дорогѣ, *гравюра à l'eauforte Е. З. Краснушкиной.* Въ началѣ статьи своей о женщинахъ-художницахъ, напечатанной въ настоящей книжкѣ «Вѣстника изящныхъ искуствъ», мы говорили о стремленіи русскихъ женщинъ къ серіозной художественной дѣятельности и отмѣтили тотъ отрадный фактъ, что наши дѣвушки и молодыя дамы смѣло вступаютъ въ классы Академіи, усердно работаютъ въ ней и своими успѣхами соперничаютъ

съ ея учениками. Какъ иллюстрацію къ своимъ словамъ, прилагаемъ здѣсь произведеніе одной изъ послѣдовательницъ этого движенія, а именно гравюру г-жи Краснушкиной, исполненную по собственному ея рисунку. Наша художница особа еще очень молодая и лишь недавно принявшаяся за спеціальное изученіе искуства, но не смотря на то успѣвшая выказать несомнѣнный талантъ, какъ доказываетъ судъ надъ ея работами художниковъ-профессоровъ и издаваемая нами гравюра. Взглянувъ на этотъ офортъ, всякій, надѣемся, согласится, что его исполнительница обладаетъ и вкусомъ, и наблюдательностью, и знаніемъ рисунка, и чутьемъ колорита; онъ интересенъ тѣмъ болѣе, что сдѣланъ исключительно травленіемъ, безъ употребленія такъ называемой сухой иглы, рулетокъ и акватинтныхъ тоновъ.

Екатерина Захаровна Краснушкина, подобно большинству нашихъ молодыхъ служительницъ искуства, посвятила себя живописи, но относительно выбора ея отрасли представляетъ едва-ли не единственный примѣръ среди всѣхъ женщинъ-художницъ. Не цвѣты или фрукты, не птички или насѣкомыя, не пейзажи или портреты, не сцены интимной жизни привлекаютъ ее къ себѣ, а баталическіе сюжеты—лошади, солдаты, эпизоды войны и лагерной жизни. Такая странность станетъ до нѣкоторой степени понятна, когда мы скажемъ, что молодая художница—казачка, дочь заслуженнаго генерала донского войска.

Она родилась въ Таганрогѣ, въ 1858 г., воспитывалась въ родительскомъ домѣ и съ ранняго дѣтства пристрастилась къ рисованью. Правильные уроки его она начала брать въ 1876 г. у В. Шпака, и къ слѣдующему году уже настолько хорошо подготовилась къ дальнѣйшему изученію искуства, что могла поступить въ число ученицъ Академіи художествъ. Здѣсь, будучи еще въ классѣ гипсовыхъ головъ, она записалась въ ученицы профессора баталической живописи Б. П. Виллевальде, который и донынѣ состоитъ ея руководителемъ. Она уже получила четыре академическія награды: большую и малую серебряныя медали за этюды лошадей, и по малой медали за сочиненіе эскиза баталической картины и за рисунокъ съ натурщика. Гравированіемъ на мѣди крѣпкою водкою г-жа Краснушкина стала заниматься въ 1882 г., пользуясь при этомъ совѣтами Л. Е. Дмитріева-Кавказскаго и В. А. Боброва. Приложенный у насъ офортъ—лишь четвертый опытъ ея въ этомъ родѣ.

Видъ въ Курской губерніи *В. Д. Орловскаго*, который читатели найдутъ между нашими иллюстраціями, воспроизведенъ фототипическимъ способомъ по рисунку, сдѣланному подъ наблюденіемъ самого художника Н. Писемскимъ, очень искуснымъ въ работахъ перомъ. Оригиналъ этого рисунка принадлежитъ къ наиболѣе привлекательнымъ, по выбору мѣстности и по выдержанности и силѣ солнечнаго освѣщенія, произведеніямъ нашего извѣстнаго пейзажиста; къ сожалѣнію, копія г. Писемскаго, а тѣмъ болѣе наша фототипія, передаетъ картину только отчасти, такъ какъ въ подобныхъ произведеніяхъ главная суть въ краскахъ, которыхъ не можетъ выразить никакая, даже самая ловкая и добросовѣстная монохромная работа перомъ и кистью. Желая представить читателямъ образецъ пейзажей г. Орловскаго, мы выбрали эту картину преимущественно потому, что ее видѣли только не многіе, потому что

она прямо изъ мастерской художника, тотчасъ же по своемъ окончаніи (въ 1882 г.), перешла къ купившему ее частному лицу.

Свое мнѣніе вообще о талантѣ г. Орловскаго мы уже имѣли случай высказать въ одномъ изъ нумеровъ «Художественныхъ Новостей», при разборѣ его картинъ на послѣдней годичной выставкѣ «Общества выставокъ». Поэтому ограничиваемся здѣсь краткими біографическими свѣдѣніями объ этомъ мастерѣ, принадлежащемъ къ числу самыхъ видныхъ кориѳеевъ русскаго пейзажа. Владиміръ Донатовичъ Орловскій родился въ 1842 г. на югѣ Россіи и сначала воспитывался во 2-ой Кіевской гимназіи, откуда, почувствовавъ призванье къ искуству, перешелъ въ 1860 г. въ Академію художествъ. Еще въ бытность свою ученикомъ этого заведенія, онъ въ лѣтніе мѣсяцы дѣлалъ столь необходимыя для пейзажистовъ поѣздки въ разныя мѣстности; такъ, въ 1864 и 1865 гг. онъ путешествовалъ по Волгѣ и въ Крымъ, въ 1866 г. занимался изученіемъ архитектуры и писалъ этюды въ Москвѣ. Петербургскія окрестности, безъ сомнѣнія, были также эксплуатированы съ художественною цѣлью. Руководство такого мастера по части пейзажа, какъ А. П. Боголюбовъ, а еще больше непосредственное изученіе природы въ означенныхъ экскурсіяхъ развили въ молодомъ художникѣ природное дарованіе. Въ 1866 г. онъ былъ удостоенъ отъ Академіи малой золотой медали, а въ 1867 г., въ которомъ онъ снова путешествовалъ въ Украйну и Таврическую губернію, ему была присуждена и большая золотая медаль, за два Крымскихъ вида. Получивъ вмѣстѣ съ этою наградою право ѣхать за границу въ качествѣ пенсіонера Академіи, онъ отправился туда въ 1869 г., работалъ въ Парижѣ, Швейцаріи и Италіи и, удивительно развивъ свою технику, возвратился въ Россію въ 1872 г. Съ тѣхъ поръ онъ проводитъ осень и зиму въ Петербургѣ, работая неустанно надъ исполненіемъ многочисленныхъ пейзажей, а въ весенніе и лѣтніе мѣсяцы припасаетъ въ нашихъ южныхъ губерніяхъ матеріалы для новыхъ своихъ произведеній. Въ 1874 г. онъ получилъ степень академика, а въ 1878 г. и высшую художническую степень—профессора. Вскорѣ затѣмъ ему было предоставлено кресло и право голоса въ совѣтѣ Академіи.

Утро.

Съ картины В. Д. Орловскаго,

рисунокъ Н. Писемскаго.

ВѢСТНИКЪ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ

ИЗДАВАЕМЫЙ

ПРИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

А. И. СОМОВА

ТОМЪ ПЕРВЫЙ

Выпускъ IV.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
Типографія А. Каспари, Литейный проспектъ, № 52
1883.

Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художеств.

КНЯЖНА ТАРАКАНОВА,

съ картины К. Д Флавицкаго,

гравюра Л Е Дмитріева-Кавказскаго.

Отпечатано въ Экспедиціи Заготовленія Госуд. Бумагъ.

Прилож. къ «ВѢСТНИКУ ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ».

Ангелика Кауфманъ

ЖЕНЩИНЫ-ХУДОЖНИЦЫ.

Статья А. Н. Соловa.

(Окончаніе)

XIII.

Переходимъ къ XVIII столѣтію. Оно по преимуществу можетъ быть названо вѣкомъ женщинъ: никогда, въ другія времена, не достигали онѣ такого, какъ теперь, значенія и не вліяли такъ, прямо или косвенно, на ходъ историческихъ событій и на явленія общественной и частной жизни. Франція, достигнувъ при своемъ королѣ-солнцѣ до высшей степени внѣшняго блеска, стала первенствующею державою въ отношеніи цивилизаціи и передала остальной Европѣ свои нравы, свою изысканную роскошь, утонченный этикетъ, приторную галантность, свои пудру, румяна и мушки, а вмѣстѣ съ тѣмъ и то поклоненіе, предметомъ котораго сдѣлался въ ней прекрасный полъ. Во многихъ случаяхъ, мужчинѣ приходилось играть лишь подчиненную роль,

быть только орудіемъ женщины. Съ высоты престола, она надѣляла народы законами, руководила сношеніями дипломатовъ и двигала арміями; въ полумракѣ будуара, держала власть надъ сильными міра, вела важныя по послѣдствіямъ интриги, раздавала мѣста, почести и богатства; въ блескѣ великосвѣтскаго салона, она сообщала тонъ общественному строю, направляла движеніе науки, литературы, художествъ, и, внося повсюду свое вліяніе, нерѣдко бралась и сама за ту или другую отрасль труда, если эта отрасль, по тогдашнимъ понятіямъ, соотвѣтствовала достоинству женщины. Къ числу привилегированныхъ женскихъ занятій принадлежали, конечно, и изящныя искуства — и вотъ причина, почему прошедшее столѣтіе представляетъ намъ особенно длинный рядъ художницъ во всѣхъ родахъ и во всѣхъ школахъ. Большинство этихъ женщинъ не выдавалось изъ уровня посредственности, хотя многія между ними, благодаря услужливой хвалѣ своихъ поклонниковъ, пользовались громкою репутаціей: у однѣхъ художественная дѣятельность не шла далѣе диллетантства; другія, при всемъ своемъ врожденномъ талантѣ и стараніяхъ, приложенныхъ къ его развитію, не достигли до полнаго его роста вслѣдствіе тогдашнихъ условій быта и состоянія самаго искуства, которое, забывъ преданія цвѣтущей своей эпохи, вдалось тогда въ манерность, въ шаловливое жеманство или въ утрированную сантиментальность. При всемъ томъ, эта эпоха произвела нѣсколькихъ высокодаровитыхъ артистокъ, создавшихъ вещи, дѣйствительно замѣчательныя, и имена которыхъ всегда будутъ красоваться въ исторіи искуства на ряду съ памятными въ ней мужскими именами.

Согласно тому, какъ мы дѣлали въ предыдущемъ изложеніи, перечислимъ художницъ XVIII столѣтія по странамъ, умалчивая при этомъ о совсѣмъ незначительныхъ дарованіяхъ, ограничиваясь простымъ указаніемъ на болѣе извѣстныя и приводя біографическія свѣдѣнія и характеристику лишь самыхъ замѣчательныхъ.

XIV.

Не смотря на упадокъ итальянскихъ школъ, утратившихъ свою самостоятельность въ условныхъ формахъ академическаго эклектизма и больше прочихъ школъ подчинившихся вліянію французскаго искуства, отечество Рафаеля и Микель-Анджело тѣмъ не менѣе изобиловало художниками, между которыми нерѣдко являлись и женщины. Такъ, кремонская уроженка Маргарета *Каффи*, работая сперва на родинѣ, а потомъ при дворѣ германскихъ императоровъ, составила

себѣ завидную извѣстность изображеніемъ цвѣтовъ, и ея произведенія, исполненныя на пергаментѣ, бумагѣ и разныхъ матеріяхъ, достигали большой цѣны. Франческа *Фантони* († 1772) и кармелитская монахиня Марта-Эфрозина *Бенедетти* трудились по части исторической живописи. Первая изъ нихъ, внучка А. Фантони, родственница и ученица Дж. дель-Соле, Ф. Мериги и М. А. Каваццони, была уважаема сверхъ того за копіи, которыя она очень точно дѣлала съ картинъ своего дѣда и другихъ мастеровъ. Маріанна *Кандиди*, принадлежа къ высшему римскому кругу, блистала въ немъ своимъ умомъ, основательнымъ знакомствомъ съ археологіей и другими науками, а также артистическимъ талантомъ, одинаково сильнымъ какъ въ музыкѣ, такъ и въ живописи. Она писала пейзажи съ такимъ мастерствомъ, что за нихъ была избрана въ члены нѣсколькихъ академій. По выходѣ въ замужство за адвоката Діониджи, она сдѣлала его домъ центромъ, въ который стекалась вся римская знать и интеллигенція, гдѣ считали для себя за честь бывать такіе люди, какъ Висконти, Дажанкуръ, кардиналъ Эскинъ и др. Доживъ до глубокой старости, Маріанна умерла уже въ настоящемъ столѣтіи, а именно въ 1827 г. Значительно прежде нея жила другая пейзажистка, Марія-Елена *Пантаки* (1668—1737), которую мы относимъ къ XVIII вѣку на томъ основаніи, что лучшія ея работы принадлежатъ второй половинѣ ея жизни. Она училась у Е. Таруффи и, по свидѣтельству Мальвазіи, отлично писала ландшафты съ маленькими фигурами людей и животныхъ, а также рисовала пастельные портреты. Кромѣ нея, искусными портретистками считались: Барбара *Буррини*, изъ Болоньи, и Анна *Ментана*, изъ Турина, — обѣ дочери живописцевъ; Анна *Бакерини*, впослѣдствіи жена живописца Г. Пьяттоли, по оригиналамъ которой Бартолоцци гравировалъ портреты поэтессы М. Морелли и К. Фауччи; Лучія *Казалина* (род. 1677 г.), ученица своего отца и Дж. дель-Соле, вышедшая замужъ за извѣстнаго Ф. Торрели, соединявшая въ своихъ произведеніяхъ правильность рисунка съ силою и пріятностью колорита; наконецъ—Розальба *Каррьера*, со времени Сирани и Джентилески самая крупная изъ артистокъ Италіи и, быть можетъ, не имѣющая въ своемъ родѣ соперницъ между художницами другихъ странъ.

Розальба явилась на свѣтъ въ Венеціи, въ 1675 году, и пріобрѣла познанія въ искуствѣ подъ руководствомъ Ладзари, Дьямантини и А. Балестры. Достигнувъ уже значительнаго мастерства въ миньятюрныхъ портретахъ, она принуждена была, вслѣдствіе слабости зрѣнія, перемѣнить родъ занятій и взяться за пастель, незамедлившую составить ей репутацію первоклассной мастерицы по этой части. Пастель-

ные портреты Каррьеры, при поразительномъ сходствѣ, пріятности и легкости исполненія, приближаются по силѣ красокъ къ масляной живописи. Сверхъ портретовъ, она рисовала тѣмъ же способомъ мадоннъ и другія религіозныя изображенія. Дрезденская галерея содержитъ въ себѣ до 157 произведеній этой художницы, свидѣтельствующихъ, независимо отъ указанныхъ выше достоинствъ, также и о томъ, что ея свѣжіе и красивые тона не имѣли свойства блекнуть отъ времени. Она дѣлала также рисунки перомъ и карандашемъ, замѣчательные по ловкости и вкусу. Первымъ ея Меценатомъ былъ король датскій Фридрихъ IV; затѣмъ она была призвана къ вѣнскому и версальскому дворамъ и, исполнивъ тамъ портреты государей и много другихъ картинъ, вернулась въ Венецію, увѣнчанная такою славою, что король польскій, курфирстъ баварскій, принцы дома Стюардовъ и вообще высокопоставленныя лица искали ея знакомства и одинъ передъ другимъ осаждали ее заказами, а римская, болонская, парижская и другія академіи гордились считать ее въ числѣ своихъ членовъ. Не смотря на всѣ эти удачи и почести, Розальба, повидимому, не знала въ жизни настоящаго счастія: на нее по временамъ находили припадки глубокой меланхоліи, порою отражавшейся въ ея произведеніяхъ. Въ ея вообще свѣтлой, отрадной живописи встрѣчаются вещи, видимо навѣянныя ей мрачными думами и сердечною болью. Такъ, напримѣръ, она написала собственный портретъ, окруженный вѣнкомъ изъ завядшихъ цвѣтовъ, и назвала эту картину „трагедіею своей жизни и аллегоріею печальной кончины". Прекрасно зная и любя музыку, она прибѣгала къ ней въ тяжелыя минуты за утѣшеніемъ и не бросила заниматься этимъ искуствомъ даже тогда, когда подъ старость ослѣпла. Розальба умерла въ 1757 г., образовавъ многихъ ученицъ и вообще оказавъ немало вліянія на распространеніе вкуса къ пастельнымъ работамъ.

XV.

Во фламандской школѣ самою значительною художницею въ прошедшемъ столѣтіи слѣдуетъ признать Марію *Верельстъ*, дочь антверпенскаго живописца, род. въ 1680 году. Родные ничего не пожалѣли для ея воспитанія и тѣмъ помогли развиться ея рѣдкимъ врожденнымъ способностямъ. Она пріобрѣла солидныя научныя познанія, усвоила себѣ древніе и нѣсколько новѣйшихъ языковъ, сдѣлалась хорошей музыкантшей; но впереди всего другаго шли у нея занятія живописью, которой она выучилась у дяди своего, Симона Верельста. Переселив-

шись съ отцомъ изъ Антверпена въ Лондонъ, она пользовалась тамъ, за свою образованность и артистическій талантъ, общимъ уваженіемъ и умерла въ этомъ городѣ въ 1746 году. Произведенія этой художницы, состоящія въ портретахъ и историческихъ картинахъ, отличались исправностью рисунка и красотою колорита, какъ о томъ можно судить по двумъ мужскимъ портретамъ ея работы, находящимся въ дрезденской галереѣ.

Антверпенъ былъ также родиною еще трехъ артистокъ. То были: Катерина *Эйкенсъ* (род. 1683 г.), очень изящно изображавшая цвѣты и плоды и оставившая образцовыя произведенія этого рода въ двухъ картинахъ, находящихся теперь въ мадридскомъ музеѣ; Марія-Якоба *Мейнинъ*, сестра знаменитаго Б. Оммеганга, бывшая замужемъ также за живописцемъ; въ своихъ пейзажахъ со стадами и отдѣльными животными она до такой степени походила на брата, что картины ея теперь почти вовсе не встрѣчаются, вслѣдствіе того, что большинство ихъ передѣлано торговцами въ произведенія Оммеганга и слыветъ подъ его именемъ; наконецъ, Анна *де-Дейстеръ*, усвоившая себѣ пріемы и сюжеты отца своего, живописца и гравера Л. де-Дейстера, въ такомъ совершенствѣ, что ея оригинальныя работы — историческія картины и пейзажи — сильно напоминаютъ отцовскую живопись, а копіи, которыя она во множествѣ дѣлала съ работъ отца, трудно и знатоку отличить отъ этихъ послѣднихъ. Дочерняя любовь ея выразилась въ томъ, что она составила подробную отцовскую біографію.

Остальныя двѣ художницы фламандской школы, о которыхъ мы должны здѣсь упомянуть, принадлежатъ, по времени своей жизни и дѣятельности, какъ прошлому, такъ и нынѣшнему столѣтіямъ. Первая, Анна *Рейсхоутъ*, родилась въ Гентѣ, въ 1758 году, а умерла уже въ тридцатыхъ годахъ текущаго вѣка. Она была дочь и жена живописцевъ и съ значительнымъ успѣхомъ писала бытовыя сцены и двуколерныя картины, въ подражаніе барельефамъ. Вторая, Гертруда *де-Пелиши*, родилась въ Утрехтѣ въ 1743 году, а окончила жизнь въ Брюгге, въ 1825 году. Попавъ въ юности въ Парижъ, она пользовалась тамъ уроками Сюве и исполнила первыя свои самостоятельныя работы, а потомъ поселилась въ Брюгге, гдѣ писала портреты, пейзажи, животныхъ и очень добросовѣстныя копіи съ картинъ знаменитыхъ мастеровъ, и этими произведеніями снискала себѣ извѣстность даже за предѣлами отечества. Снятые ею портреты императора Іосифа II и Маріи-Терезіи доставили ей членскій дипломъ отъ вѣнской академіи художествъ. Современники признавали ее хорошею рисовальщицею, владѣющею пріятнымъ и жизненнымъ колоритомъ.

XVI.

Между художницами Голландіи можно насчитать до двадцати, заслуживающихъ того, чтобы быть здѣсь упомянутыми. Маргарита *Вульфратъ* (1678—1738), жившая въ Арнгеймѣ, получила артистическое образованіе подъ руководствомъ отца; она писала портреты, жанры и историческія картины въ манерѣ Г. Нетчера, отличаясь при этомъ увѣренностью кисти и умѣньемъ особенно хорошо изображать матеріи. Гендрика *Вольтерсъ* (1682—1741), дочь и ученица амстердамскаго живописца Т. ванъ-Пе, съ дѣтства обнаружила свое призваніе къ искуству, но долго не смѣла посвятить себя ему, и только настоянія друзей склонили ея отца допустить ее къ серьезному изученію рисованья и живописи. Первыя работы этой художницы ограничивались рисунками, но потомъ она стала копировать и красками, подъ руководствомъ Х. Леблона, портреты ванъ-Дейка и другихъ мастеровъ, и наконецъ писать портреты съ натуры, преимущественно миньятюрные. Послѣдніе доставили ей такую славу, что Петръ Великій и Фридрихъ прусскій приглашали ее къ себѣ въ придворныя художницы, но Гендрика рѣшалась разстаться съ родиною лишь на такихъ условіяхъ, на которыя оба государя не могли согласиться. Эта требовательность зависѣла отъ того, что художница, имѣя массу заказовъ, была вполнѣ обезпечена и у себя, дома, хотя работала очень медленно и нуждалась для окончанія каждаго портрета не менѣе какъ въ двадцати сеансахъ, по три часа каждый. За то ея портреты удивительны по крайней выписанности и видимо очень схожи; въ нихъ, кромѣ того, прекрасны аксессуары, въ исполненіи которыхъ помогалъ портретисткѣ ея мужъ, Г. Вольтерсъ. По части миньятюрныхъ портретовъ была также искусна Анна *Фолькема* (1695—1768), родомъ изъ Доркума, во Фризіи; независимо отъ того, она гравировала на мѣди въ портретномъ и другихъ родахъ, участвуя нерѣдко въ подобныхъ работахъ своего брата, извѣстнаго Я. Фолькемы. Любимая ученица ванъ-Гюйзума, Маргарита *Гаверманъ*, писала цвѣты и плоды во вкусѣ своего наставника. Въ томъ же родѣ трудилась Катерина *Дюбуа*, жена П. де-Кейка. Алида *Каре*, сестра придворнаго живописца Фридриха I прусскаго, отлично владѣя клеевыми красками, исполняла ими большія декоративныя вещи, но преимущественно работала на слоновой кости и украшала дамскіе вѣера. Сестра живописца П. *Лафарга*, Марія, изображая внутренніе виды зданій, выказала отличное знаніе линейной и воздушной перспективы. Въ амстердамскомъ семействѣ *ванъ-деръ-Мейнъ*, произведшемъ многихъ

даровитыхъ художниковъ, явились двѣ женщины, Агата и Корнелія. Первая искусно писала цвѣты и плоды и вообще „мертвую природу", а вторая, ея племянница, занималась, сверхъ того, портретами, пользовавшимися большимъ уваженіемъ въ Лондонѣ, гдѣ ей пришлось пробыть долгое время вмѣстѣ съ отцомъ своимъ, Герм. ванъ-деръ-Мейномъ. Еще нѣсколько артистокъ носило одну и ту же фамилію: Адріана *Вербруггенъ*, писавшая исключительно цвѣты, и Сусанна *Вербруггенъ*, трудившаяся по части гравированія и исполнившая, въ числѣ другихъ, эстампы „Христосъ-Младенецъ" съ ванъ-Дейка и „Мадонна" съ С. Больсверта; Элизабета *Вассельбергъ* (ум. 1782 г.), въ Гроннингенѣ, искусная жанристка, и ея сестра Гертруда, большая мастерица въ рисованьи цвѣтовъ и плодовъ; картины первой, писанныя масляными красками и пріемомъ миньятюры, встрѣчаются теперь очень рѣдко, такъ какъ она вообще произвела ихъ немного. Каролина, дочь гагскаго художника П. *ванъ-Кейка*, имѣла основательныя познанія въ рисункѣ и живописи и за свои пейзажи и миньятюры попала въ члены мѣстнаго художественнаго общества „Pictura". Элизабета-Георгина *Гогенгейзенъ* (1776—1794), художница-любительница въ Гагѣ, происходила изъ аристократической фамиліи; она удивительно хорошо писала цвѣты и фрукты, подражая Р. Рейсхъ и Я. ванъ-Гюйзуму. По свидѣтельству Эйндена и ванъ-Виллигена, лично знавшихъ эту артистку, изъ нея навѣрно вышла бы вторая Рейсхъ, если бы ей суждено было прожить долѣе. Анна *де-Фрей* (ум. 1803), сестра гравера Я. де-Фрея, превосходно рисовала копіи съ произведеній различныхъ мастеровъ, и ея работы, какъ вещи замѣчательныя, до сихъ поръ хранятся въ лучшихъ художественныхъ собраніяхъ. Дочь любимаго голландцами, ихъ національнаго каррикатуриста, К. *Тросма*, Сарра (1731—1803), вышедшая потомъ замужъ за доктора Плоса-ванъ-Амстеля, выказала въ молодости рѣдкое дарованіе и, развивъ его подъ руководствомъ отца, съ большимъ искуствомъ писала миньятюрные портреты и жанровыя картины, дѣлала рисунки съ работъ отца и другихъ художниковъ, а также пробовала гравировать меццотнитнымъ способомъ. Анна-Шарлота *Дидье-де-Бонкуръ* (1748—1802), которую мы, не смотря на ея французское происхожденіе, относимъ къ голландской школѣ, такъ какъ она была женою и ученицею живописца ванъ-деръ-Гера и жила въ Гагѣ, славилась своими живописными и карандашными портретами, хотя занималась ими только какъ любительница. Сусанна-Катерина *Ниммегенъ* (ум. 1805), рожденная Вейгъ, рисовала и писала преимущественно пейзажи, пользуясь для нихъ матерьяломъ, собраннымъ ею въ путешествіи по Рейну и въ южную Германію. Элизабета *Свагерсъ*, жена

ландшафтиста, училась во Франціи, въ мастерской Пажу, а потомъ у художницы Гираръ-Венсенъ и у Ж. Огюстена; она писала портреты и несложныя сцены въ пріемахъ миньятюры, а также небольшіе пейзажи и архитектурные виды масляными и акварельными красками, добиваясь щепетильной оконченности тѣхъ и другихъ работъ. Одно время состояла она начальницею школы рисованья и живописи въ Экуенѣ, вслѣдствіе чего къ ея фамиліи нѣкоторые прибавляютъ прозваніе Экуенской, въ отличіе отъ ея дочери Катерины, также художницы. Въ заключеніе, остается назвать еще двухъ женщинъ, достойныхъ вниманія не столько по важности ихъ дарованій, сколько потому, что отъ нихъ произошли два замѣчательныхъ художника новѣйшаго времени. Это — Адріана *ванъ-Геллеръ*, жена дортрехтскаго живописца А. Ламме, и ея дочь, Корнелія, не безъ успѣха трудившіяся по части миньятюрной портретной живописи, рисунковъ, а вторая — и гравюры. Отъ брака Корнеліи съ поселившимся въ Дортрехтѣ нѣмецкимъ живописцемъ І. Б. *Шефферомъ* родились знаменитый Ари Шефферъ и его братъ Анри, которыхъ Франція похитила у голландской школы и считаетъ въ ряду лучшихъ своихъ живописцевъ.

XVII.

Какъ ни боимся мы того, что длиннымъ и сухимъ перечнемъ женщинъ-артистокъ уже утомили читателей, однако намъ приходится его продолжать, такъ какъ онъ послужитъ для насъ матеріаломъ, на основаніи котораго можно будетъ впослѣдствіи строить заключенія, составляющія задачу настоящей статьи. Этотъ перечень могъ бы быть болѣе подробенъ и занимателенъ, если бы не стѣсняли насъ размѣры журнала, и если бы данныя, почерпнутыя нами изъ разныхъ источниковъ, находились тамъ въ большемъ числѣ и разнообразіи. При всемъ томъ, они не лишены, какъ мы думаемъ, интереса въ томъ отношеніи, что имена и дѣятельность упоминаемыхъ нами художницъ по большей части забыты, а если и извѣстны, то лишь тѣмъ немногимъ, которые спеціально занимаются исторіею искуства. Во всякомъ случаѣ надѣемся, что читатели терпѣливо пробѣгутъ предлагаемый здѣсь сводъ замѣтокъ и указаній, разсѣянныхъ по біографическимъ лексиконамъ, художественнымъ каталогомъ и другимъ книгамъ.

Вышеприведенную оговорку мы сочли необходимою въ виду того, что въ нѣмецкой школѣ XVIII столѣтія снова открывается передъ нами рядъ именъ, о которыхъ, за исключеніемъ лишь немногихъ, можно сказать только понѣскольку словъ.

Столь излюбленная германскими художницами въ предшествовавшую эпоху живопись цвѣтовъ, плодовъ, насѣкомыхъ и вообще естественно-историческихъ предметовъ продолжала быть сильно распространенною между ними и въ минувшемъ столѣтіи. Нюрнбергъ въ особенности составлялъ разсадникъ артистовъ и артистокъ по этой части. Ограничиваясь въ отношеніи послѣднихъ указаніемъ только на выдающихся изъ ряда, назовемъ Анну-Барбару *Мурреръ* (1688—1721), которая въ своихъ картинахъ цвѣтовъ, фруктовъ и животныхъ выказала далеко недюженный талантъ, хотя, за раннею смертью, и не успѣла развить его въ полной мѣрѣ. За тѣмъ, упомянемъ о трехъ сестрахъ *Дитшъ*: Барбарѣ-Регинѣ (1706—1783), Маргаритѣ-Барбарѣ (1726—1795) и Сусаннѣ-Маріи. Изъ нихъ наиболѣе замѣчательна первая. Съ большимъ знаніемъ природы и съ выработанною техникою, рисовала она карандашемъ и акварелью растенія и птицъ, отлично схватывая характеръ послѣднихъ и помѣщая ихъ на вѣтвяхъ и среди зелени въ очень натуральныхъ позахъ. О достоинствѣ этихъ рисунковъ можно судить по экземплярамъ, въ большомъ количествѣ хранящимся въ разныхъ художественныхъ коллекціяхъ Германіи, а также по гравюрамъ, исполненнымъ съ этихъ рисунковъ для роскошныхъ зоологическихъ сочиненій того времени. Пользуясь громкою и вполнѣ заслуженною репутаціею, эта артистка была не разъ приглашаема, на выгодныхъ условіяхъ на службу къ владѣтельнымъ особамъ, но не хотѣла разстаться съ родными и родиною, предпочитая свободу зависимому и шаткому положенію придворной художницы. Вторая сестра, Маргарита-Барбара, не только мастерски рисовала и писала насѣкомыхъ, птицъ, цвѣты и фрукты, но и гравировала на мѣди подобныя изображенія. Между прочимъ она издала общіе и детальные рисунки деревьевъ и растеній, водящихся въ Нюрнбергѣ и его окрестностяхъ, превосходно раскрашенные ею самою. Что касается до Сусанны-Маріи, то она имѣла не столь яркое дарованіе, какъ ея старшія сестры, хотя исполненные ею рисунки птицъ, отчасти изданные въ гравюрахъ, также уважались любителями этого рода произведеній и натуралистами.

Въ Дрезденѣ, большою извѣстностью пользовалась Тереза *Рихтеръ* (1777—1808), писавшая цвѣты. Она училась у очень неважной диллетантки и почти самоучкою достигла до мастерства въ лучшей изъ всѣхъ школъ искуства—въ школѣ внимательнаго наблюденія природы. Композиція въ ея произведеніяхъ эффектна, кисть мягка, а краски необычайно свѣжи и вѣрны въ своихъ переходахъ.

Наконецъ, къ художницамъ разсматриваемой категоріи должны быть отнесены двѣ дочери бамбергскаго живописца I. M. *Трея*:

Агнеса (1741—1812) и Катарина (1742—1811). О первой можно замѣтить, что она съ большимъ искуствомъ изображала животныхъ, овощи и другіе неодушевленные предметы. Вторая еще въ десятилѣтнемъ возрастѣ оказала такіе успѣхи въ рисованьи насѣкомыхъ, раковинъ, плодовъ и пр., что кардиналъ-епископъ фонъ-Гуттенъ, увидѣвъ случайно ея рисунки, принялъ ее подъ свое покровительство, посылалъ ей для копированія рѣдкіе фрукты изъ своихъ оранжерей и наконецъ взялъ ее къ своему двору, при которомъ она и работала нѣсколько лѣтъ. На счетъ того же благодѣтеля, а потомъ принца мангеймскаго, посѣщала она дюссельдорфскую академію, которая впослѣдствіи удостоила ее профессорскаго званія. Картины этой художницы, встрѣчающіяся во многихъ общественныхъ и частныхъ собраніяхъ не только Германіи, но также Италіи и Франціи, замѣчательны по изящной композиціи и натуральности колорита; она доводила ихъ до крайней оконченности, хотя, въ совершенствѣ владѣя техникою, могла бы обходиться и безъ этого.

Съ сестрою предыдущихъ художницъ, Маріею-Анною *Трей* (1736—1786) переходимъ къ портретисткамъ. Обязанная своимъ артистическимъ образованіемъ урокамъ, которыя давалъ ей братъ, она избрала для себя поприщемъ миньятюрную живопись и между прочимъ написала рядъ портретовъ генераловъ, отличившихся въ семилѣтнюю войну. Одинъ изъ этихъ героевъ, плѣнясь ею во время сеансовъ, предлагалъ ей свою руку, но она отвергла ее, жалѣя разстаться съ Бамбергомъ, гдѣ вскорѣ вышла замужъ за адвоката Герольда, а послѣ его смерти вступила во второй бракъ съ живописцемъ Гемерлейномъ. Такимъ образомъ, на произведеніяхъ этой художницы встрѣчаются двѣ фамиліи, кромѣ ея дѣвической. Эти произведенія, состоящія впрочемъ не въ однѣхъ миньятюрахъ, но и въ портретахъ натуральной величины и въ изображеніяхъ животныхъ, писанныхъ масляными красками, въ свое время очень уважались, хотя и грѣшили нѣкоторою жесткостью исполненія. По части миньятюрныхъ портретовъ слыла также искусною Фридерика *Рихтеръ*, въ замужествѣ Баччьярелли. Она работала въ Варшавѣ, при дворѣ Августа III, а потомъ въ Вѣнѣ, живя въ обоихъ городахъ вмѣстѣ съ мужемъ; лишившись его, она перебралась въ Дрезденъ, гдѣ и умерла въ 1812 г. Къ числу портретистокъ должны быть отнесены три дочери и ученицы прусскаго живописца Г. *Лисцевскаго*, хотя онѣ упражнялись и въ другихъ отрасляхъ живописи. Старшая изъ всѣхъ, Анна-Розина (1716—1783), будучи еще десятилѣтнимъ ребенкомъ, удивляла всѣхъ сходствомъ рисованныхъ и писанныхъ ею портретовъ, а на четырнадцатомъ году жизни уже пополняла до-

ходомъ отъ своихъ трудовъ матеріальныя средства отца, и между прочимъ сняла за хорошее вознагражденіе портретъ съ принцессы ангальтъ-цербтской. Для отцовской пользы приняла она потомъ мѣсто при дрезденскомъ дворѣ, котораго не бросила и по вступленіи въ бракъ съ живописцемъ Маттье. Впослѣдствіи, уже будучи вдовою, провела она нѣсколько лѣтъ въ Цербстѣ, гдѣ, кромѣ другихъ вещей, написала до сорока головокъ хорошенькихъ женщинъ для одной изъ залъ мѣстнаго дворца. По вторичномъ выходѣ замужъ, за берлинскаго чиновника фонъ-Гаска, она послѣдовала съ нимъ въ Берлинъ, а потомъ писала въ Брауншвейгѣ портреты герцогской фамиліи. Вообще эта художница, принадлежавшая къ числу членовъ дрезденской академіи, отличалась большою плодовитостью, и сверхъ множества портретовъ, исполненныхъ масляными красками и пастелью, произвела немало историческихъ картинъ. Образцы ея работъ въ томъ и другомъ родахъ, находящіеся въ брауншвейгской галереѣ, свидѣтельствуютъ о бойкости ея кисти и объ ея способности подмѣчать характеристическія черты физіономій. Анна-Доротея Лисцевская, или, по мужѣ Тербушъ, (1722 до 1782) была одинаково искусна по части какъ портретовъ, такъ и исторической живописи. Она работала въ Штутгартѣ, Мангеймѣ, Парижѣ и Брюсселѣ, имѣла членскіе дипломы отъ болонскаго института и отъ академій вѣнской и парижской и оставила послѣ себя массу произведеній, считавшихся въ свое время превосходными. Нѣсколько картинъ было исполнено ею по заказамъ Фридриха Великаго и нашего двора. Наконецъ, Юлія Лисцевская (1724—1794), независимо отъ портретовъ, уважалась за жанровыя картины и въ особенности мило представляла молодыхъ дѣвушекъ и женщинъ въ различныхъ позахъ и за разными домашними занятіями.

По прочимъ отраслямъ искуства, Германія въ прошедшемъ столѣтіи не имѣла видныхъ представительницъ, за исключеніемъ одной. За то эта художница можетъ считаться звѣздою первой величины между всѣми женщинами, когда-либо явившимися на горизонтѣ нѣмецкаго искуства, и по силѣ таланта едва ли не превосходящею всѣхъ артистокъ исчисленныхъ доселѣ въ нашей статьѣ, за исключеніемъ развѣ одной Элизабеты Сирани. Но прежде чѣмъ поведемъ рѣчь объ этой замѣчательной личности, справедливость требуетъ, чтобы мы назвали Луизу *Кугперъ*, очень хорошо писавшую на эмали, Амалію *Бадеръ* (род. 1763 г.), ученицу мюнхенскаго художника I. Дорнера, произведшую значительное число вытравныхъ гравюръ, копій съ произведеній Рембрандта, Шмидта (берлинскаго) и итальянскихъ мастеровъ, а также занимавшуюся, хотя и любительски, но очень успѣшно, пастельнымъ

рисованьемъ, и Марію-Доротею *Вагнеръ* (ок. 1728—1788), сестру столь извѣстнаго хамелеона живописи, Дитриха. Послѣдняя была собственно ландшафтистка, но производила и небольшія картины въ историческомъ родѣ, подражая при этомъ брату. Въ послѣдніе годы своей жизни, она сосредоточила свою дѣятельность на рисованьи пейзажей гуашью, мокрою тушью и бистромъ, будучи побуждаема къ этому тѣмъ, что подобныя работы ея сына, I. Г. Вагнера, были въ то время въ большомъ почетѣ. Нѣкоторые изъ ея рисунковъ служили оригиналами для гравюръ I. М. Фрея и Шоумана.

XVIII.

Конецъ XVIII столѣтія ознаменованъ въ нѣмецкомъ искуствѣ стремленіемъ отдѣлаться отъ холодно-рутиннаго, искаженнаго подражанія всякимъ манерамъ и стилямъ, привившимся къ этому искуству отъ великихъ школъ прежнихъ временъ, усвоить антики, провѣренныя изученіемъ природы и такимъ образомъ, если не создать новые, то по крайней мѣрѣ очистить прежніе идеалы прекраснаго. Въ эту эпоху, когда Винкельманъ, въ своихъ сочиненіяхъ и сношеніяхъ съ художниками, проповѣдывалъ обращеніе къ классической древности и объяснялъ истинное и вѣчное значеніе ея памятниковъ, а Р. Менгсъ и Карстенсъ усердно прилагали къ дѣлу выработанные имъ эстетическіе принципы, явилась художница, принявшая дѣятельное участіе въ этомъ движеніи и занявшая среднее мѣсто между двумя названными живописцами — менѣе кропотливая, менѣе приверженная къ точному воспроизведенію натуры, чѣмъ Менгсъ, но уступавшая Карстену въ возвышенности, одушевленіи и силѣ. То была Анна-Марія-Ангелика *Кауфманъ* (1741—1807). На нее-то мы и намекнули за нѣсколько строкъ передъ симъ.

Объ Ангеликѣ Кауфманъ писано такъ много, что вдаваться въ подробности ея біографіи и въ обстоятельный разборъ ея дѣятельности было бы здѣсь излишне. Поэтому мы не станемъ разсказывать объ ея веселомъ дѣтствѣ и беззаботной юности, проведенныхъ частью среди виноградниковъ и сумрачныхъ лѣсовъ ея родины, частью на живописно-волшебныхъ берегахъ Лаго-ди-Комо; не будемъ распространяться ни о раннемъ проявленіи ея способностей и любознательности, ни о страстной любви ея къ искуствамъ, ни объ ея колебаніи въ выборѣ между музыкою и живописью, окончившемся рѣшимостью посвятить себя послѣдней; не будемъ приводить подробностей объ успѣхахъ Ангелики

въ Швейцаріи и Италіи, о пребываніи ея въ Англіи, гдѣ окружалъ ее всеобщій почетъ и громко звучала ея слава. Все это не разъ было описано въ статьяхъ и сочиненіяхъ, какъ спеціально-художественныхъ, такъ и общедоступныхъ. Не можемъ, однако, удержаться, чтобы не изложить съ нѣкоторою полнотою скорбный эпизодъ ея жизни — несчастный бракъ ея съ негодяемъ, явившимся предъ нею подъ чужимъ, громкимъ именемъ и получившимъ ея руку по коварной интригѣ отвергнутаго ею обожателя. Этотъ эпизодъ, или, по крайней мѣрѣ, обстоятельства, его сопровождавшія, недостаточно подробно разсказаны большинствомъ біографовъ нашей художницы.

Ангеликѣ едва минуло семнадцать лѣтъ, когда она, лишившись матери въ Миланѣ, пробиралась вмѣстѣ съ отцомъ на его родину, въ Шварценбергъ, на Боденскомъ озерѣ, съ тѣмъ, чтобы помогать ему въ росписываніи аль-фреско тамошней церкви. Самъ Кауфманъ былъ очень неважный художникъ, а развивавшійся талантъ его дочери не обратилъ еще на нее вниманія многихъ и потому не приносилъ обоимъ большихъ денегъ. Поэтому они, какъ люди бѣдные, должны были путешествовать пѣшкомъ, останавливаясь на ночлегъ въ маленькихъ придорожныхъ гостинницахъ. Однажды, послѣ долгаго перехода, добрались они къ вечеру до одного изъ подобныхъ пристанищъ; но хозяинъ отказывался впустить ихъ къ себѣ, такъ какъ двое только-что прибывшихъ важныхъ господъ заняли всѣ горницы его дома для себя и для своей прислуги.

Будучи не въ силахъ идти далѣе, до другаго пріюта, усталые путешественники заспорили съ хозяиномъ, доказывая ему, что онъ не имѣетъ права не принимать ихъ. На этотъ споръ вышелъ одинъ изъ пріѣзжихъ. Онъ очень вѣжливо пригласилъ Кауфмана и хорошенькую Ангелику не только переночевать въ одной изъ нанятыхъ имъ комнатъ но и раздѣлить съ нимъ и съ его спутникомъ заказанный ими ужинъ. Добродушный Кауфманъ, не видя ничего дурнаго въ этомъ приглашеніи и даже считая его за честь, тотчасъ же согласился, не смотря на замѣчанія, которыя шепотомъ дѣлала ему дочь. При всей своей неопытности, она, по свойственному ея полу предчувствію, подозрѣвала что-то недоброе въ наружной любезности приглашавшаго. Это предчувствіе оправдалось: за ужиномъ, путешественникъ, оказавшійся англійскимъ лордомъ очень извѣстной фамиліи, снялъ съ себя маску приличія и, забывъ уваженіе къ молодости и невинности своей гостьи, позволилъ себѣ обращаться съ нею съ непозволительной вольностью. Ангелика была доведена до того, что вышла изъ-за стола, увела отца изъ гостинницы и ночью пустилась съ нимъ въ дальнѣйшій путь.

Прошло девять лѣтъ послѣ этого происшествія. Въ теченіе ихъ, Ангелика жила сначала съ отцомъ на родинѣ, у его брата, честнаго и достаточнаго фермера. Привычка наслаждаться великими созданіями искуства и вращаться въ шумѣ и блескѣ итальянскихъ городовъ долго мѣшали ей сжиться съ тишиною и простотою деревенской жизни. Не получившіе свѣтскаго лоска люди, ихъ грубыя манеры и отсутствіе въ нихъ всякаго изящества и вкуса сперва возбуждали въ ней отвращеніе и скуку; но потомъ она понемногу освоилась съ ними, стала даже находить въ безыскуственной деревенской жизни своего рода поэзію и перестала грустить по мраморнымъ дворцамъ Милана и по роскошнымъ берегамъ Комскаго озера. Къ тому же, для грусти не оставалось ей свободныхъ минутъ, благодаря спѣшной работѣ въ Шварценбергскою церкви, гдѣ Ангелика написала, по гравюрамъ Пьяццетты, фресковыя изображенія двѣнадцати апостоловъ, сверхъ того, что принадлежало ея кисти въ картинахъ ея отца.

Немного времени спустя, мы видимъ Ангелику снова въ Италіи — во Флоренціи, Неаполѣ и Римѣ. Въ послѣднемъ она познакомилась съ Винкельманомъ, и знаменитый археологъ привязался къ ней съ отцовскою любовью, за которую она платила безпредѣльнымъ уваженіемъ къ нему. Памятникомъ этихъ отношеній остался портретъ Винкельмана, исполненный его почитательницей — произведеніе, принадлежащее къ числу лучшихъ портретныхъ работъ ея по сходству, по живости красокъ и по силѣ письма, которая далеко невсегда составляла принадлежность ея кисти. По поводу этой работы, Винкельманъ сообщалъ своимъ друзьямъ, что онъ позируетъ для портрета передъ молодою, прелестною женщиною.

Двадцати-шести лѣтъ отъ роду, пользуясь уже большою извѣстностью и владѣя порядочнымъ состояніемъ, наша художница отправилась въ Венецію, съ цѣлью усовершенствоваться въ колоритѣ посредствомъ изученія знаменитыхъ мастеровъ тамошней школы. Находившіеся здѣсь англійскіе любители искуства уговорили ее ѣхать въ Лондонъ, пророча ей громадный успѣхъ въ этомъ городѣ. Послушавшись ихъ совѣта, Ангелика, въ 1766 году, явилась въ британскую столицу, куда черезъ годъ прибылъ и старикъ Кауфманъ. Дѣйствительно, пріемъ, сдѣланный здѣсь художницѣ, превзошелъ ея ожиданія. Лучшее лондонское общество отнеслось къ ней съ необыкновеннымъ вниманіемъ, включило ее въ свой кругъ и завалило заказами: она была благосклонно принята при с.-джемскомъ дворѣ, получила интимный доступъ къ королевѣ, перезнакомилась со всѣми знаменитостями, даже вступила со многими изъ нихъ въ дружбу, въ томъ числѣ съ высокодаровитымъ

собратомъ своимъ, Рейнольдсомъ, который увлекся пріѣзжею артисткою до такой степени, что сталъ искать ея руки и сердца. Но Ангелика отклонила его предложеніе, потому ли, что не чувствовала къ нему горячей любви, или потому, что предполагала остаться незамужнею, дабы посвятить себя нераздѣльно искуству. Это однако не помѣшало художнику и художницѣ написать другъ съ друга портреты и тѣмъ выразить взаимную симпатію.

Пребываніе въ Лондонѣ улыбалось Ангеликѣ и сулило впереди еще лучшее счастіе, пока въ одинъ роковой день не встрѣтила она снова человѣка, девять лѣтъ передъ тѣмъ, за ужиномъ въ придорожней гостинницѣ, оскорбившаго ея скромность. Это происшествіе, конечно, было давно имъ забыто, наравнѣ съ другими подобными случаями; но образъ Ангелики несовсѣмъ изгладился изъ его памяти, а потому можно себѣ представить, какъ велико было его удивленіе, когда въ этой элегантной женщинѣ, царившей въ великосвѣтскихъ салонахъ, въ этой, всѣми превозносимой и балуемой артисткѣ, онъ узналъ бѣдную дѣвушку, нѣкогда пробиравшуюся пѣшкомъ чрезъ швейцарскія горы. Если тогда показалась она ему хорошенькою, то теперь онъ нашелъ ее обворожительною и поклялся, во что̀ бы то ни стало, овладѣть ею. Лесть, постоянныя услуги, неотступныя просьбы— все было пущено въ ходъ лордомъ, чтобы пріобрѣсть ея довѣренность и изгладить въ ней впечатлѣніе ихъ первой встрѣчи: онъ прикинулся страстнымъ поклонникомъ искуства и таланта художницы, съ притворнымъ раскаяніемъ не рѣшался вспоминать о прошедшемъ и за настоящую, безграничную и безкорыстную преданность свою добивался только уваженія и дружбы. Принявъ слова и поведеніе обманщика за чистую монету, молодая женщина, наконецъ, простила его и допустила въ кружокъ своихъ ближайшихъ знакомыхъ. Однако онъ не замедлилъ сбросить съ себя личину, лишь только, по расчету, увѣрился въ успѣшности своего плана. Его гнусныя намѣренія стали ясны для Ангелики: глубоко возмущенная и оскорбленная, она закрыла для обольстителя доступъ къ себѣ и въ свою мастерскую.

Это негласное, но тѣмъ не менѣе позорное изгнаніе не только не охладило страсть лорда, но и сдѣлало ее еще болѣе настойчивою. Онъ вообразилъ, что художница, съ своей стороны, ведетъ тактику, съ цѣлью принудить его къ болѣе выгодному и почетному для нея предложенію, а потому, утративъ надежду овладѣть предметомъ своей страсти инымъ образомъ, рѣшился повергнуть къ стопамъ Ангелики свои имя, званіе и богатство. Но художница была не изъ тѣхъ женщинъ, которыя готовы на бракъ съ людьми, покушавшимися на ихъ добродѣ-

тель. Формальный, хотя и выраженный въ вѣжливой формѣ отказъ сильно раздражилъ обожателя Ангелики. Если вѣрить нѣкоторымъ изъ ея біографовъ, онъ пробрался къ ней тайкомъ и пытался достигнуть своей цѣли насиліемъ, но потерпѣлъ и на этотъ разъ неудачу. Видя наконецъ, что его поведеніе становится предметомъ толковъ въ обществѣ, онъ счелъ благоразумнымъ на время скрыться и покинулъ Англію, унося съ собою жажду мщенія, смѣнившую въ немъ пламенную страсть.

Не прошло двухъ лѣтъ съ его отъѣзда, какъ въ лондонскомъ обществѣ появился шведскій аристократъ, графъ Горнъ. Привлекательная наружность, изящныя манеры и, повидимому, хорошее воспитаніе открыли ему двери лучшихъ домовъ въ городѣ. Ему удалось также проникнуть въ мастерскую Ангелики, а затѣмъ и въ ея сердце. За любовнымъ объясненіемъ дѣло не стало, и такъ какъ графъ, открывая ей свои чувства, заявилъ готовность просить ея руки у старика Кауфмана, котораго въ то время не было въ Лондонѣ, то художница, послѣ недолгаго колебанія, согласилась стать графинею Горнъ. Однако было условлено, чтобы этотъ сговоръ до поры до времени оставался тайною для всѣхъ, потому что женихъ, будучи стѣсненъ въ денежныхъ средствахъ за неприсылкою съ родины какихъ-то большихъ суммъ, находилъ неудобнымъ объявить себя женихомъ такой знаменитой невѣсты ранѣе ихъ полученія. Однажды графъ является къ Ангеликѣ совсѣмъ разстроенный и разсказываетъ, что, по проискамъ враговъ своего семейства въ Стокгольмѣ, онъ, будучи совсѣмъ невиннымъ, выставленъ какъ участникъ въ политическомъ заговорѣ, что шведскому посланнику въ Лондонѣ дано предписаніе требовать его выдачи, и что ему остается одно — бѣжать какъ можно скорѣе. Своею любовью и всѣмъ святымъ заклинаетъ онъ невѣсту обвѣнчаться съ нимъ тайкомъ, увѣряя, что королевская фамилія не допуститъ его до тюрьмы, когда узнаетъ, что онъ—мужъ столь любимой ею художницы. Тронутая его клятвами и доводами, довѣрчивая дѣвушка впервые въ жизни рѣшилась сдѣлать важный шагъ безъ отцовскаго совѣта и благословенія и связала себя брачными узами съ графомъ.

Съ первыхъ же дней супружества, она начала подозрѣвать мужа въ недостойномъ обманѣ: никакихъ денегъ не приходило къ нему ниоткуда, а кредиторы осаждали его своими претензіями, удовлетворять которыя приходилось художницѣ изъ ея кошелька; никто не думалъ лишать его свободы; онъ оказался мотомъ и изъ-подъ внѣшняго лоска стала выказываться въ немъ грубая натура и низкая душа. Положеніе молодой женщины становилось хуже и хуже, и наконецъ, когда ея

отецъ вернулся изъ поѣздки въ Германію и собралъ ближайшія справки о своемъ зятѣ, раскрылось, что Ангелика сдѣлалась жертвою самой гнусной интриги. Мужъ ея оказался вовсе не графомъ, а безроднымъ авантюристомъ, не разъ уже судившимся за свои продѣлки, — по нѣкоторымъ свѣдѣніямъ, бывшимъ камердинеромъ настоящаго графа Горна, воспользовавшимся документами своего умершаго господина, и—что всего ужаснѣе—подставленнымъ ей въ женихи мстительностью отвергнутаго ею обожателя.

Можно себѣ представить, какъ глубоко потрясло это открытіе бѣдную художницу. Естественнымъ слѣдствіемъ его были для нея горькія слезы, разочарованіе жизнью и продолжительная болѣзнь. При содѣйствіи отца и друзей, она стала хлопотать о разводѣ и наконецъ получила его, уплативъ фальшивому графу Горну 300 фунтовъ стерлинг. за свою свободу отъ него.

Между тѣмъ несчастіе, постигшее Ангелику, вопреки ожиданіямъ ея врага, не только не уменьшило уваженія, какимъ она пользовалась въ лондонскомъ обществѣ, но еще увеличило сочувствіе и вниманіе послѣдняго къ ней. Со всѣхъ сторонъ потекали къ ней утѣшенія; всѣ старались разсѣять ея тоску и развлечь порученіемъ ей серьезныхъ занятій; между прочимъ, ее почтили рѣдкимъ для женщины отличіемъ — званіемъ профессора королевской академіи художествъ. Въ теченіе тринадцати лѣтъ, проведенныхъ ею послѣ того въ Англіи, многіе искали ея руки, но она не хотѣла отдавать ее никому. Наконецъ, уступивъ просьбамъ отца, чувствовавшаго приближеніе смерти и боявшагося оставить нѣжно-любимое дитя безъ опоры въ жизни, Ангелика вышла замужъ за венеціанца Антоніо Цукки, посредственнаго живописца, но честнаго малаго и испытаннаго друга ея семейства. Вслѣдъ затѣмъ новобрачные, въ сопровожденіи Кауфмана, покинули Лондонъ и чрезъ Фландрію и Германію прибыли въ Венецію. Въ непродолжительное пребываніе свое здѣсь, художница удостоилась посѣщенія императора Павла I и его супруги, которые обласкали ее и пріобрѣли нѣсколько ея картинъ, находившихся въ работѣ. Еще прежде, подобное пріобрѣтеніе было сдѣлано Екатериною II, для ея Эрмитажа. Потерявъ въ Венеціи отца, супруги перебрались въ Римъ, гдѣ Ангелика была принята съ большимъ почетомъ и открыла роскошную мастерскую. Въ стѣнахъ этой мастерской собирался весь цвѣтъ римской знати и интеллигенціи и являлись знаменитые путешественники—Гете, Гердеръ и другіе, въ разное время посѣщавшіе вѣчный городъ.

Въ своихъ римскихъ письмахъ, поэтъ Фауста то и дѣло упоминаетъ объ Ангеликѣ, о своихъ дружескихъ бесѣдахъ съ нею, о посѣщеніяхъ

въ ея обществѣ галерей и музеевъ. „Добрая Ангелика, пишетъ онъ въ одномъ мѣстѣ, обладаетъ очень замѣчательнымъ и безпримѣрнымъ для женщины талантомъ. Надо видѣть и цѣнить только то, что она оканчиваетъ, а не то, что оставляетъ недодѣланнымъ. Отъ нея можно научиться многому, особенно въ отношеніи исполненія, потому что оконченныя ея вещи по истинѣ изумительны".

„Не было ничего интереснѣе — говоритъ Росси, одинъ изъ біографовъ Ангелики, — какъ видѣть художницу и ея мужа передъ какою-нибудь картиною. Въ то время, какъ Цукки разсуждалъ съ жаромъ, его супруга хранила молчаніе, краснорѣчиво устремивъ взоры на самыя лучшія части картины. На ея лицѣ можно было читать произведенное на нее впечатлѣніе; замѣчанія же ея всегда ограничивались лишь нѣсколькими словами. Рѣдко эти слова содержали въ себѣ хулу; напротивъ, въ нихъ почти постоянно выражалась похвала тому, что на самомъ дѣлѣ было достойно одобренія. Видѣть и чувствовать повсюду только прекрасное принадлежало къ свойствамъ ея натуры, подобно тому, какъ для пчелы свойственно брать съ каждаго цвѣтка только медъ".

Послѣдняя часть жизни Ангелики протекла въ полномъ покоѣ. Она умерла въ Римѣ шестидесяти-шестилѣтнею старухою, окруженная довольствомъ, счастьемъ и почетомъ. „Какъ художница — отзывается о ней Р. Менгсъ, — она составляетъ гордость своего пола за всѣ времена и во всѣхъ народахъ. Нѣтъ ничего, чего бы ей не доставало: композиція, колоритъ, воображеніе — все ей присуще". Судъ потомства не вполнѣ подтвердилъ это сужденіе, высказанное подъ вліяніемъ господствовавшихъ тогда взглядовъ на задачи и средства искуства и, въ добавокъ, въ то время, когда воспоминаніе о симпатичной личности Ангелики было еще свѣжо и подкупало ея панегириста. Въ наши дни, тотъ, кто знакомъ съ произведеніями этой художницы, согласится съ Менгсомъ только отчасти: онъ найдетъ, что въ этихъ произведеніяхъ нѣтъ истиннаго вдохновенія, что краски ихъ вообще вялы и плоски, что въ кисти, которою они писаны, мало силы; но за то онъ признаетъ за всѣми ними умное сочиненіе и большую, чисто женственную грацію, хотя порою и впадающую въ сантиментальность; главными же достоинствами ихъ всегда будутъ считаться ясность и привлекательность формъ и выработанность отдѣлки.

XIX.

Отъ знаменитой представительницы нѣмецкаго искуства, проведшей лучшіе годы дѣятельности своей въ Англіи, обращаемся къ соб-

ственнымъ художницамъ этой страны. Самая замѣчательная изъ нихъ въ разсматриваемый періодъ времени — Марія-Цецилія *Косуей* (1745—1821), урожденная Гадфильдъ. Она родилась въ Ливорно, гдѣ ея отецъ содержалъ гостинницу, въ которой останавливались всѣ путешественники-англичане. Ихъ привлекали туда какъ услужливость и безкорыстіе хозяина, такъ и удовольствіе любоваться его прелестной дочкой, одаренной красотою, граціей, умомъ и многостороннимъ талантомъ. Этимъ качествамъ позавидовала бы любая женщина, желающая блестѣть въ свѣтѣ; но подобное желаніе не смущало Марію, и если ей хотѣлось превосходить другихъ, то только въ живописи, которую она съ юныхъ лѣтъ полюбила всею душою. Получивъ художественное образованіе въ Римѣ, она выказала еще въ Италіи значительные успѣхи. Но широкое поле дѣятельности открылось предъ нею по переселеніи въ Лондонъ и по выходѣ въ замужество за даровитаго миньятюриста Ричарда Косуея, бывшаго тогда въ большой модѣ у лондонской знати и вращавшагося въ кругу послѣдней. Благодаря мужу, Марія попала въ этотъ кругъ, стала вести очень открытую жизнь и, устроивъ себѣ великолѣпную мастерскую, собирала вокругъ себя все лучшее общество города — вельможъ, ученыхъ, литераторовъ. Каждый считалъ за честь посѣщать красавицу-художницу и желалъ во что бы то ни стало имѣть то или другое ея произведеніе. Не ограничиваясь миньятюрною портретною живописью, въ которой наставникомъ ея былъ, по всей вѣроятности, ея мужъ, Марія писала историческія картины, почерпая для нихъ тэмы изъ миѳологіи, священной исторіи и произведеній національныхъ поэтовъ; портреты ея, писанные масляными красками, точно такъ же, какъ и миньятюрные, выходили особенно удачны, когда приходилось изображать молодыхъ и красивыхъ женщинъ. Произведенія Косуей разсѣяны по англійскимъ галереямъ и богатымъ домамъ. Большинство ихъ поражаетъ странностью идеи, композиціи, колорита и общаго тона; въ нихъ много неестественности и вычурности, но вмѣстѣ съ тѣмъ есть и нѣчто волшебное, что приковываетъ къ нимъ зрителя, не доставляя ему обычнаго наслажденія, а, напротивъ, производя на него мрачное, холодное впечатлѣніе, отъ котораго онъ однако не можетъ оторваться. Таковы въ особенности аллегорическія композиціи Косуей, предоставлявшія полный просторъ ея безпокойной фантазіи и желанію быть оригинальной. Съ нѣкоторыми изъ подобныхъ картинъ можно познакомиться по гравюрамъ, исполненнымъ съ нихъ Кардономъ и Делатромъ, Бартолоцци, Джонсономъ и другими.

Проведя много лѣтъ въ Англіи, Марія разъѣхалась съ мужемъ и переселилась въ Парижъ, съ цѣлью копировать лучшія картины лувр-

скаго музея и посылать ихъ въ Лондонъ, для воспроизведенія въ гравюрѣ. Это обширное предпріятіе отчасти осуществилось выпускомъ въ свѣтъ пяти тетрадей сочиненія: „Galerie du Louvre représentée par des gravures à l'eau-forte par M-me Marie Cosway, avec une description historique et critique de chaque tableau etc. par J. Griffiths, écuyer etc.". Дальнѣйшему изданію этого роскошнаго увража помѣшала война, вспыхнувшая между Франціей и Англіей. Въ Парижѣ, подобно тому, какъ было въ Лондонѣ, домъ художницы служилъ сборнымъ пунктомъ для людей ума, науки и таланта. Она продолжала весело жить въ кругу друзей и почитателей, въ довольствѣ и счастьи, до тѣхъ поръ, пока не умерла ея единственная, нѣжно-любимая дочь. Подъ давленіемъ этого горя, Марія, утративъ любовь ко всему земному, рѣшилась покинуть свѣтъ, уѣхала въ Ліонъ и поступила тамъ въ монастырь, гдѣ и умерла въ званіи настоятельницы.

Изъ прочихъ художницъ Англіи, Анна *Ли*, ученица Паркинсона, умершая во цвѣтѣ лѣтъ, въ 1790 году, славилась искуствомъ изображать естественно-историческіе предметы — растенія, раковины, насѣкомыхъ и проч., въ акварельныхъ и карандашныхъ рисункахъ, а равно и въ картинахъ, писанныхъ масляными красками; Марія *Лоуренсъ* занималась въ Лондонѣ, около 1795 года, изданіемъ великолѣпнаго альбома англійскихъ розъ въ рисункахъ, ею самою гравированныхъ съ натуры и раскрашенныхъ съ удивительною вѣрностью и ловкостью; наконецъ, Анна *Сеймуръ-Демеръ* (1748—1828) была единственною между англійскими артистками ваятельницею, настолько значительною, что ея работы составляютъ украшеніе публичныхъ зданій и площадей. Происходя изъ старинной и знатной фамиліи, дочь фельдмаршала Сеймура-Конуея, она была выдана въ ранней молодости замужъ за мота, въ нѣсколько лѣтъ растратившаго ея богатое приданое и кончившаго свои похожденія пулей, пущенной въ собственный лобъ. Молодая женщина, занимавшаяся искуствомъ сперва только любительски, рѣшилась серьезно посвятить себя ему, въ надеждѣ, что оно поможетъ ей забыть семейное несчастье и дастъ возможность пополнить ея разстроенныя матеріальныя средства. Такъ какъ ваяніе всегда приходилось ей особенно по душѣ, то она стала учиться ему у Черракки, который впослѣдствіи выразилъ любовь и уваженіе свое къ талантливой ученицѣ, изобразивъ ее въ видѣ музы скульптуры. Потомъ она брала уроки у Д. Бекона и окончила свое артистическое образованіе въ путешествіи во Францію, Италію и Испанію. Лучшими ея работами, состоявшими преимущественно изъ портретныхъ бюстовъ и статуй, считаются колоссальная фигура короля Георга III въ эдинбургскомъ Ред-

жистергаузѣ, бюсты ея собственный и сэра Дж. Банкса въ британскомъ музеѣ и огромныя головы Темзы и Изиды на Генли-Бриджѣ. Отличное знаніе нѣсколькихъ языковъ, замѣчательный сценическій талантъ и горячо-либеральный образъ мыслей довершаютъ характеристику этой артистки.

XX.

Чтобы окончить обзоръ XVIII столѣтія, намъ остается заглянуть во Францію и перечислить наиболѣе даровитыхъ ея художницъ. Такихъ окажется немного, если принять въ расчетъ широкое распространеніе любви къ артистическимъ занятіямъ среди тогдашнихъ француженокъ высшаго и средняго классовъ общества. Зато мы находимъ здѣсь большое разнообразіе въ отрасляхъ искуства, на которыя былъ обращенъ женскій трудъ.

Изъ многихъ художницъ по живописи неодушевленной природы, выдаются Мадлена-Франсуаза *Баспортъ* (1701—1780) и Марія-Тереза *Ребу* (1728—1805), впослѣдствіи жена извѣстнаго Ж. Б. Вьена. Первая, ученица Обріе, смѣнила его въ должности живописца королевскаго сада и парижской академіи наукъ. Она рисовала растенія и цвѣты для гравюръ, помѣщенныхъ въ изданіи „Spectacle de la nature“, писала въ Версали и въ Бельвю, по порученію маркизы Помпадуръ, изображенія рѣдкихъ американскихъ птицъ, давала уроки дочерямъ Людовика XV и трудилась надъ продолженіемъ коллекціи писанныхъ на пергаментѣ растеній, начатой герцогомъ Гастономъ Орлеанскимъ, братомъ Людовика XIII, и составляющей донынѣ одну изъ драгоцѣнностей парижскаго естественно-историческаго музея. Сверхъ того, она гравировала на мѣди нѣкоторые изъ своихъ ботаническихъ рисунковъ и исполнила эстампы съ картинъ Лесюера „Эндиміонъ и Діана“ и П. А. Робера „Мученіе св. Фиделя Зингмарингскаго“. Вторая училась у своего мужа, а потомъ у гр. Кайлюса и состояла членомъ парижской и римской академій. Дидро, въ своихъ „Салонахъ“, съ большою похвалою отзывается о небольшихъ рисункахъ этой артистки, изображавшихъ цвѣты, фрукты, птицъ и другіе предметы естественной исторіи. Упражняясь также въ гравированіи, она издала въ эстампахъ собраніе разнообразныхъ вазъ, собраніе рыбъ и раковинъ и воспроизвела въ гравюрѣ картину своего мужа: „Караванъ султана на пути въ Мекку“.

Въ болѣе широкомъ кругу вращалась дѣятельность Полины *Шатильонъ*, жены живописца Л. Гоффье. Она писала красивые пейзажи и въ то же время бралась также за историческія тэмы. Нѣкоторыя ея

картины воспроизведены въ гравюрѣ, рѣзцомъ Бартолоцци. Къ сожалѣнію, она умерла въ молодыхъ годахъ, не успѣвъ вполнѣ развиться въ талантѣ и повергнувъ своего мужа и наставника въ такое горе, что онъ не пережилъ ея кончины.

Сантиментальная, но граціозная и милая живопись Грёза, нашедшая себѣ столькихъ послѣдователей среди современныхъ ему художниковъ, не осталась безъ вліянія и на женщинъ-артистокъ. Изъ нѣсколькихъ его подражательницъ, болѣе прочихъ извѣстны: жена его Анна-Габріель, въ дѣвичествѣ *Бабютй*, и Жанна-Элизабета *Габіу* (1767—1830), бывшая замужемъ за живописцемъ и скульпторомъ А. Шодѐ. Жанровыя картины и портреты послѣдней, исполненныя совсѣмъ въ манерѣ Грёза, отличались исправнымъ рисункомъ, вкусомъ сочиненія и ловкостью исполненія. Питая большую любовь къ дѣтямъ, она искусно передавала полотну ихъ свѣжія и наивныя личики и почти въ каждой композиціи своей помѣщала ихъ фигуры, а иногда и составляла изъ нихъ цѣлыя сцены. Ландонъ особенно хвалитъ картину этой художницы: „Дѣвушка кормитъ цыплятъ“, купленную императрицею Жозефиною. Другая ея картина: „Дѣвочка учитъ собаку „чтенію“ извѣстна въ гравюрѣ Годефруа.

Упомянувъ о маркизѣ *де-Беллуа*, выказавшей рѣдкій талантъ въ аквафортномъ гравированіи, назовемъ француженокъ, слывшихъ въ эту эпоху искусными портретистками. Габріель *Бертранъ* родилась въ 1737 г. въ Люневилѣ, а умерла въ 1790 г. въ Вѣнѣ, гдѣ жила съ мужемъ, скульпторомъ Бейеромъ. Отлично владѣя пастельными карандашами, она исполняла ими, сверхъ портретовъ, цѣлыя фигуры и сцены, а также рисовала цвѣты, плоды и проч. Прежде чѣмъ поселиться въ Вѣнѣ, она много путешествовала и подолгу работала въ Брюсселѣ и Неаполѣ. Въ послѣднемъ городѣ, по заказу королевы, была исполнена наиболѣе значительная изъ ея картинъ: „Марія-Терезія, бросая трауръ, беретъ въ свои руки бразды правленія“. Вѣнская академія считала эту художницу въ числѣ своихъ членовъ. По части портретовъ, рисованныхъ пастелью, пользовалась также уваженіемъ Марія-Сусанна *Жиру* (1734—1772), ученица Вьена и своего мужа, шведскаго пастелиста Рослена. Она умерла еще далеко нестарою, уже имѣя однако званіе члена парижской академіи. Еще въ болѣе молодыхъ годахъ была похищена смертью Катрина *Люзюрьѐ* (ум. 1781), ученица Друѐ, начинавшая входить въ большую моду своими, писанными масляною краскою, портретами, особенно женскими. Первая миньятюристка королевы, м-мъ *Кадѐ* (ум. 1801), писала портреты на эмали, очень цѣнившіеся любителями этого рода живописи. Портретисткой королевской

фамиліи въ одно съ нею время состояла Аделаида *Гіаръ* (1749—1803), рожденная Лабиль. Она образовалась подъ руководствомъ Ф. Э. Венсена и работала какъ масляными красками, такъ и пастелью. Объ ея дарованіи можно получить понятіе по шести пастельнымъ портретамъ, хранящимся въ луврскомъ музеѣ, въ отдѣленіи рисунковъ. Между ними особенно замѣчателенъ по вкусу исполненія портретъ скульптора Пажу̀, доставившій художницѣ мѣсто среди членовъ парижской академіи.

Изъ ряда только-что исчисленныхъ художницъ, мы намѣренно выдѣлили двухъ, съ тѣмъ, чтобы поговорить о нихъ нѣсколько подробнѣе. Это слѣдуетъ въ виду значительности ихъ таланта, а равно и того отношенія, которое онѣ имѣютъ къ Россіи. Одна изъ нихъ—М. А. Колло̀, создательница головы Петра Великаго въ его петербургскомъ монументѣ; другая—Э. Л. Виже-Лебренъ, занесенная бурею французской революціи въ нашу столицу, работавшая здѣсь нѣсколько лѣтъ и оставившая въ своихъ запискахъ любопытныя воспоминанія о пребываніи своемъ въ Россіи.

XXI.

Марія-Анна *Колло̀* род. въ Парижѣ, въ 1748 г. Отецъ ея происходилъ повидимому изъ простолюдиновъ; во всякомъ случаѣ, это былъ грубый и непріятный человѣкъ, нисколько не способствовавшій умственному, а тѣмъ болѣе артистическому развитію дочери. Если изъ нея вышла замѣчательная личность, то благодаря единственно ея природнымъ способностямъ, любви къ искуству и труду, приложенному къ его изученію. Начавъ работать почти самоучкою, она, шестнадцати лѣтъ, была замѣчена М. Э. Фальконѐ, который взялъ ее къ себѣ въ ученицы и вскорѣ привязался къ ней, какъ родной. Подъ руководствомъ талантливаго и преданнаго своему дѣлу скульптора, Марія-Анна сдѣлала поразительно быстрые успѣхи, особенно въ лѣпкѣ портретныхъ бюстовъ. Когда Фальконѐ предстояло отправиться въ Россію для исполненія монумента Петру Великому, онъ не хотѣлъ разстаться съ любимою ученицею и уговаривалъ ее ѣхать съ нимъ, нуждаясь имѣть въ ней друга и совѣтника на далекой чужбинѣ. Послѣ долгаго колебанія, Колло̀ уступила просьбамъ наставника и сопровождала его въ Петербургъ. Здѣсь, продолжая пользоваться руководствомъ Фальконѐ, она пріобрѣла еще бо̀льшую опытность въ скульптурѣ и много работала по заказамъ двора и знати. Между прочимъ были исполнены ею бюсты Екатерины II, великаго князя Павла Пе-

тровича, князя Гр. Орлова, дочери англійскаго посланника Кеткарта, Генриха IV, Сюлли, Фальконѐ, Дидро и нѣк. др.

Но главнымъ трудомъ Коллò, обезпечившимъ ея славу въ нашемъ отечествѣ, была, какъ мы уже сказали, голова преобразователя Россіи въ его Екатериненскомъ памятникѣ,—полная энергіи, величія, глубокаго пониманія какъ характера Петра, такъ и его историческаго значенія. Здѣсь сказалось столько силы творчества, столько увѣренности работавшей руки, что, восхищаясь этою дивною головою, удивительно гармонирующею съ остальными частями монумента, съ трудомъ вѣришь, что ее произвелъ не русскій, опытный художникъ, проникнутый благоговѣніемъ къ памяти великаго государя, а двадцатилѣтняя дѣвушка, иностранка, нехотя попавшая въ наше отечество. При этомъ замѣчательно, что это произведеніе родилось у нея какъ бы случайно, вслѣдствіе желанія объяснить учителю, послѣ нѣсколькихъ его неудачъ, чего требуетъ Екатерина II и окружающіе ее критики. Какъ это было — разсказываетъ дочь художницы. „Фальконѐ, говоритъ она, три раза принимался моделировать голову Петра I, но императрица не одобрила ни одного его эскиза. Однажды онъ вернулся домой изъ дворца въ печали и отчаяніи. Мадемуазель Коллò, постоянно помышлявшая только о томъ, какъ бы способствовать славѣ своего учителя, внимательно выслушала его и наконецъ сказала: „Мнѣ кажется, что я понимаю, чего отъ васъ хотятъ. Позвольте попробовать и мнѣ: можетъ быть, мнѣ удастся“. Фальконе съ большимъ удовольствіемъ согласился на это предложеніе. Мадемуазель Коллò проработала цѣлую ночь и на другой день показала свой эскизъ Фальконѐ, а онъ поспѣшилъ отвезти его во дворецъ. Успѣхъ былъ полный. Молодая дѣвушка поняла желаніе императрицы, которая и объявила, что только модель Коллò послужитъ для головы царя, и другой не будетъ сдѣлано. Фальконѐ не только не оскорбился превосходствомъ своей ученицы, но и самъ первый же провозгласилъ его“.

Окончивъ работы по Петровскому монументу, но недождавшись его торжественнаго открытія, Фальконѐ, въ 1778 г., вернулся въ Парижъ. За нимъ послѣдовала и Марія-Анна. Теперь ее связывали съ наставникомъ уже не одни чувства благодарности и дружбы, но и узы родства: незадолго передъ тѣмъ она вышла замужъ за его сына, Пьера-Этьена, посредственнаго портретнаго живописца, прибывшаго въ Россію въ 1773 г. Пожизненный пенсіонъ въ 10,000 ливровъ, пожалованный Екатериною II, и дипломъ на званіе члена нашей Академіи были выраженіемъ признательности Россіи къ художницѣ за существенную помощь Фальконѐ въ трудѣ, обезсмертившемъ у насъ его имя. Въ

Э. Л. Вижe Лёбрёнъ.

(съ оригинальнаго рисунка самой художницы)

годъ открытія монумента, Марія-Анна находилась въ Гагѣ, гдѣ, сверхъ другихъ работъ, исполнены ею мраморные бюсты Вильгельма V и его супруги. Затѣмъ она постоянно жила въ Парижѣ, до взрыва революціи, заставившей ее удалиться въ городокъ Моримонъ, близъ Нанси. Здѣсь провела она остатокъ жизни, отказавшись, какъ кажется, отъ художественныхъ занятій, и умерла въ 1821 году.

XXII.

Совершенную противоположность съ Коллò, скромной, несознававшей своихъ силъ и всегда подчинявшейся учителю, представляетъ Элизабета-Луиза *Виже-Лебренъ,* — бойкая, пикантная, увѣренная въ себѣ и желавшая блистать не только артистическими дарованіями, но и красотою и граціей. Въ ней мы видимъ типъ француженки, со всѣми ея достоинствами и слабостями. Дочь далеко не важнаго портретиста Вижѐ, она родилась въ Парижѣ, въ 1755 г., и съ очень ранняго возраста начала учиться рисованью подъ отцовскимъ руководствомъ. Успѣхи ея шли удивительно быстро: восьми лѣтъ отъ роду, она нарисовала съ натуры голову старика съ такимъ вкусомъ и правдою, что отецъ, при видѣ этой работы, воскликнулъ: „Дитя мое! ты будешь живописцемъ". По словамъ Элизабеты, этотъ ничтожный случай произвелъ сильное дѣйствіе на ея впечатлительную натуру и окончательно опредѣлилъ ея будущность. Отецъ всѣми мѣрами заботился о развитіи таланта, столь рано проявившагося въ дочери, но умеръ, когда ей еще не минуло девяти лѣтъ. Послѣ него, будущая художница очутилась въ очень печальныхъ условіяхъ. Отцовское состояніе, небывшее никогда значительнымъ, оказалось совсѣмъ разстроеннымъ, а ея мать, женщина пустая, тщеславная и расточительная, не хотѣла покориться своей участи и вести жизнь по средствамъ. Еще далеко не окончивъ своего художественнаго образованія, въ которомъ ей помогали непродолжительные уроки у портретиста Бріара, а потомъ совѣты Доена, Грёза и Ж. Вернѐ, Элизабета принуждена была работать сверхъ силъ, чтобы добывать деньги для мотовства матери, нестыдившейся наряжаться и веселиться на счетъ заработковъ бѣдной, едва вышедшей изъ дѣтства дѣвушки. Не лучше стало послѣдней и тогда, когда ея мать вступила во второе супружество: вотчимъ, при всемъ своемъ богатствѣ, отличался страшною скупостью и отказывалъ семейству даже въ самомъ необходимомъ. Талантъ Элизабеты подвергался опасности заглохнуть въ спѣшной, полуремесленной работѣ; къ счастью, у нея достало энергіи побороть неблагопріятныя обстоятельства. Мало-по-

малу, юная художница стала входить въ извѣстность. Пятнадцати лѣтъ отъ роду, написала она портретъ матери такъ искусно, что Ж. Вернѐ представилъ о допущеніи ея въ королевскую академію живописи. Крайняя молодость художницы помѣшала тому, но чрезъ нѣсколько лѣтъ ей позволено было присутствовать при всѣхъ публичныхъ собраніяхъ академіи. Около этого времени она познакомилась съ Пьеромъ Лебреномъ, живописцемъ, граверомъ и знатокомъ искуства, ведшимъ обширную торговлю картинами, и, соблазненная его извѣстностью и открытою жизнью, отдала ему свою руку.

„Я вовсе не думала, говоритъ она въ своихъ мемуарахъ, выходить замужъ за Лебрена, хотя его наружность была довольно привлекательна, а манеры изящны. Но моя мать, считая его за богача, неотступно уговаривала меня сдѣлать эту выгодную партію. Наконецъ, я дала свое согласіе; но потомъ мнѣ пришлось горько раскаяться“.

На самомъ дѣлѣ, Лебренъ, ища руки Элизабеты, смотрѣлъ на бракъ съ нею только какъ на выгодную для себя афферу. Запутавшись въ долгахъ, онъ расчитывалъ, что талантъ и трудолюбіе будущей жены помогутъ ему избавиться отъ кредиторовъ и попрежнему жить съ блескомъ и роскошью. Лишь только Элизабета сдѣлалась его супругою, онъ началъ забирать все, что она ни зарабатывала: полученныя ею за портреты деньги, иногда значительныя, цѣликомъ переходили въ его руки и тратились на его сумасбродныя прихоти. Въ квартирѣ супруговъ, первый этажъ, великолѣпно меблированный и наполненный всякими рѣдкостями, былъ занятъ исключительно Лебреномъ, тогда какъ его жена должна была довольствоваться очень скромно обстановленнымъ вторымъ этажемъ. Но красавица-артистка не унывала. За испытываемыя лишенія, она — если вѣрить скандалезной хроникѣ ея времени — вознаграждала себя крайне легкимъ поведеніемъ, извинительнымъ, быть можетъ, по тогдашнимъ понятіямъ, но тѣмъ неменѣе прискорбнымъ въ такой даровитой женщинѣ. Говоря вообще, художницы всегда отличались замѣчательною нравственностью и безукоризненнымъ образомъ жизни. Если не у мужчинъ, то по крайней мѣрѣ у нихъ, служеніе искуству всегда достигало своей цѣли — облагороживать умъ и чувство и дѣлать ихъ всесильными надъ приманками страстей. Во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда артисткамъ, подобно Э. Шеронъ или Р. Карьерѣ, приходилось жить и вращаться въ распущенномъ обществѣ, искуство оберегало ихъ отъ пагубнаго вліянія окружающей среды. Въ извиненіе Виже-Лебренъ надо сказать, что общество, въ которомъ суждено было ей родиться, дошло до верха испорченности, а сама она, получивъ только неполное и внѣшнее обра-

зованіе, съ юныхъ лѣтъ не имѣла руководителя, способнаго управлять ею на жизненномъ пути и спасать отъ заблужденій; напротивъ, всѣ, начиная съ вѣтряной матери и недостойнаго мужа, подавали ей дурной примѣръ. Извѣстность, доставленная художницѣ ея талантомъ, ея красота, живость и вообще привлекательность, ея „серебристый голосъ“, восхищавшій всѣхъ и каждаго, когда она принималась за пѣніе, окружили ее толпою обожателей и сдѣлали ея салонъ сборнымъ мѣстомъ всего лучшаго парижскаго общества. Эти собранія бывали иногда такъ многолюдны, что гостямъ, за недостаткомъ стульевъ и креселъ, приходилось размѣщаться на полу.

Вечера у мадамъ Лебренъ получили извѣстность въ цѣлой Франціи: бывать на нихъ считалось за счастье; о нихъ говорили, какъ о чемъ-то необыкновенномъ, соединявшемъ въ себѣ аттическое изящество со всею утонченностью парижскаго веселья и блеска; въ публикѣ ходили пикантные анекдоты о томъ, что дѣлается и говорится въ этомъ святилищѣ музъ и грацій. Вмѣстѣ съ тѣмъ репутація хозяйки, какъ артистки, росла не по днямъ, а по часамъ. За самый маленькій, писанный или рисованный ею портретъ ей платили чистыми деньгами двѣнадцать тысячъ франковъ—сумму, громадную по тому времени. Она получила титулъ первой портретистки королевы и званіе члена академіи; придворные, ученые, литераторы и весь избранный кругъ парижской публики баловали ее ласками и восторгались ею. Однако это вниманіе могло стоить художницѣ очень дорого. Франція переживала канунъ революціи, долженствовавшей перевернуть вверхъ дномъ прежній порядокъ вещей, и артисткѣ, любимой аристократами, приглашаемой королевою пѣть вмѣстѣ съ нею, сопровождать ее въ прогулкахъ, писать ея портреты, въ виду грядущихъ событій грозила страшная опасность сдѣлаться предметомъ народной ненависти. При первыхъ признакахъ политической грозы, Виже-Лебренъ сочла благоразумнымъ покинуть домъ, друзей, поклонниковъ и бѣжать изъ Франціи. Но горе разлуки съ отечествомъ было ослаблено для нея восторженнымъ пріемомъ, какой нашла она въ чужихъ краяхъ.

Прежде всего она отправилась въ Италію и, странствуя по ней изъ конца въ конецъ, нѣсколько разъ бывала въ Римѣ, Неаполѣ, Болоньѣ, Пармѣ, Флоренціи, Венеціи и Миланѣ. Путешествіе въ классической странѣ искуства было для Элизабеты рядомъ тріумфовъ: въ Болоньѣ и Пармѣ ее тотчасъ же избрали въ члены мѣстныхъ академій; въ Римѣ, сверхъ того, явилась ей навстрѣчу депутація, чтобы привѣтствовать знаменитую художницу съ прибытіемъ и благодарить за посѣщеніе папской столицы; во Флоренціи, она должна была, по

просьбѣ академіи, написать свое изображеніе для портретной галереи великихъ живописцевъ. Это произведеніе, исполненное съ необыкновеннымъ вкусомъ и оконченностью, до сихъ поръ хранится въ Уффиціяхъ, наряду съ собственноручнымъ портретомъ Ангелики Кауфманъ, за два года передъ тѣмъ написаннымъ для подобной же цѣли. Оба портрета подали Гете поводъ сдѣлать полное ума и наблюдательности сравненіе двухъ художницъ въ отношеніи не только ихъ таланта, но и наружности и личнаго характера.

Покинувъ Италію, Виже-Лебренъ провела около трехъ лѣтъ въ Вѣнѣ, а затѣмъ, чрезъ Прагу, Дрезденъ и Берлинъ направилась въ Петербургъ, куда и прибыла лѣтомъ 1795 г. Во всѣхъ этихъ городахъ ее принимали съ такимъ же энтузьязмомъ, какъ и въ Италіи: государи, члены ихъ фамилій, знать и богатые любители искуства окружали ее всевозможнымъ вниманіемъ и спѣшили заказывать ей портреты, вознаграждая ее за нихъ щедрою рукою. Куда бы она ни являлась, ей подносились дипломы на званіе члена академій. Слѣдомъ пребыванія Элизабеты въ нашей столицѣ осталось немало портретовъ, разсѣянныхъ донынѣ по Императорскимъ дворцамъ и частнымъ аристократическимъ домамъ. Между прочимъ, она написала портреты Императрицы Маріи Ѳеодоровны, вел. княженъ Александры и Елены Павловенъ, Станислава Понятовскаго, гр. Толстаго и мн. др. По случаю принятія своего въ члены нашей академіи, Виже-Лебренъ принесла ей въ даръ портретъ своей работы, изображающій ее въ домашнемъ костюмѣ, принимающеюся рисовать портретъ. Красивыя черты молодаго лица, привлекательная улыбка и блестящіе, умные глаза на этой картинѣ, находящейся теперь въ залѣ засѣданій академическаго совѣта, даютъ понятіе о представленной здѣсь особѣ и объясняютъ, почему она возбуждала такой всеобщій восторгъ какъ женщина и какъ художница.

Однако, какъ ни хорошо было Элизабетѣ въ чужихъ странахъ, ее не переставала томить тоска по родинѣ и желаніе поскорѣе увидѣть ее. Она только выжидала, скоро ли представится къ тому возможность, и наконецъ, когда политическое спокойствіе во Франціи нѣсколько установилось, рѣшилась, въ 1801 г., вернуться въ Парижъ. Но здѣсь нашла она такую перемѣну во всемъ и во всѣхъ, что еще долго не могла свыкнуться съ новымъ порядкомъ вещей. Это даже побудило ее на первую пору вторично бросить отечество и цѣлыхъ три года пробыть въ Лондонѣ. Здѣсь сначала не встрѣтила она того радушія, къ какому привыкла въ другихъ городахъ Европы. Причиною тому была изданная однимъ мѣстнымъ живописцемъ брошюра, въ которой онъ,

разбирая произведенія Виже-Лебренъ, доказывалъ, что рисунокъ ея никуда негоденъ, и что тайна ея успѣховъ заключается единственно въ ненатуральномъ, манерномъ распредѣленіи свѣта и тѣни, могущемъ прельщать только неразвитый или испорченный вкусъ. Художница, бодро выдержавъ эти нападки собрата и продолжительный холодъ къ ней публики, наконецъ восторжествовала надъ ними и привлекла къ себѣ расположеніе богатыхъ лордовъ. Репутацію утвердили ей въ особенности два портрета: принцессы Уельской и синьоры Грассини въ роли Дирцеи. Наконецъ, заказы посыпались къ ней десятками, и за каждый портретъ стала она брать 500 гиней, за каждую картину 1000 гиней.

Послѣ Англіи, Элизабета посѣтила Голландію и дважды Швейцарію, и только въ 1809 г. вернулась во Францію, съ тѣмъ, чтобы уже болѣе не разставаться съ нею. Она пережила новыя революціи, менѣе ужасныя, чѣмъ та, которая принудила ее въ молодости спастись изъ отечества, и умерла въ Парижѣ въ 1842 году. По списку, составленному самою художницей, число ея живописныхъ работъ доходитъ до громадной цифры: онѣ состоятъ изъ 662 портретовъ, 15 картинъ разнаго содержанія и 200 пейзажей, писанныхъ частью въ Англіи, частью въ Швейцаріи. Кромѣ того, она много работала пастельными карандашами. Что касается до характера ея произведеній, особенно въ портретномъ родѣ, то за ними, вопреки отзыву ея англійскаго памфлетиста, давно признано достоинство нестрогаго, но пріятнаго и вообще исправнаго рисунка, соединеннаго съ гармоничнымъ и вкуснымъ колоритомъ, а также со смѣлостью и ловкостью письма.

XXIII.

Виже-Лебренъ перенесла насъ въ средину текущаго столѣтія. Дойдя до него, мы должны были бы, согласно своей программѣ, подробно разсмотрѣть и за истекшую его часть дѣятельность женщинъ въ области искуства—перечислить главныхъ художницъ, какъ явившихся незадолго до нашихъ дней, такъ и трудящихся въ настоящее время. Но исполнить это намъ мѣшаютъ нѣкоторыя соображенія.

Лица и факты, о которыхъ пришлось бы говорить, столь близки къ намъ по времени, что о нихъ художественная критика, всегда шаткая въ отношеніи недавнихъ явленій, еще не успѣла произнести окончательное, прочно установившееся сужденіе. Наличныя свѣдѣнія о современныхъ художницахъ во многихъ случаяхъ неполны, разбросаны и не подверглись строгой провѣркѣ и очисткѣ отъ преувеличен-

ныхъ похвалъ, еще не вошли въ исторію, какъ положительное ея достояніе. Къ тому же, число артистокъ XIX столѣтія такъ велико, что одно указаніе на нихъ заняло бы слишкомъ много страницъ. Наконецъ, большинство этихъ художницъ, по крайней мѣрѣ важнѣйшихъ, отчасти знакомо любителямъ искуства и вообще образованнымъ читателямъ по отзывамъ, замѣткамъ и снимкамъ съ картинъ и статуй, разсѣяннымъ въ разныхъ изданіяхъ. Въ виду всего этого, оставляемъ пріемъ, какого держались въ предыдущемъ изложеніи, и вмѣстѣ подробной бесѣды объ отдѣльныхъ личностяхъ, очертимъ въ немногихъ словахъ художественную дѣятельность женщинъ въ настоящее время. Рѣшаемся на это тѣмъ легче, что о различныхъ, какъ общихъ, такъ и частныхъ ея проявленіяхъ намъ придется впослѣдствіи говорить не разъ на страницахъ своего журнала.

Какъ было замѣчено выше, число художницъ въ настоящій вѣкъ возросло въ значительной степени, сравнительно съ тѣмъ, сколько ихъ являлось въ прошедшемъ столѣтіи и въ болѣе старыя времена. Это возрастаніе произошло преимущественно во Франціи и Англіи и объясняется какъ въ этихъ, такъ и въ другихъ странахъ, усиленіемъ стремленія женщинъ съ серіозному труду и открытіемъ для нихъ доступа къ артистическому образованію и ко многимъ отраслямъ техническихъ производствъ, нуждающихся въ пособіи искуства. На западѣ Европы, во всѣхъ столицахъ и прочихъ центрахъ интеллектуальной, промышленной и торговой дѣятельности, устроились и размножаются, независимо отъ начальныхъ рисовальныхъ школъ и классовъ для дѣвушекъ, спеціальныя заведенія, гдѣ женщина можетъ основательно изучать тотъ или другой родъ искуства, то или другое его примѣненіе къ ремесламъ. Окончивъ тамъ свое образованіе, сотни женщинъ, если не пускаются въ конкурренцію съ художниками другаго пола въ области живописи и скульптуры въ тѣсномъ смыслѣ слова, то обращаются къ побочнымъ вѣтвямъ искуства, прилагаютъ свои дарованія и познанія къ разнымъ подѣлкамъ, получающимъ съ каждымъ годомъ все большую и большую художественность и красоту. Керамическая живопись, письмо на эмали, моделированіе изящныхъ металлическихъ издѣлій, рѣзьба изъ дерева и кости, сочиненіе всякаго рода орнаментовъ и декоративныхъ украшеній, расписываніе акварелью и гуашью разныхъ вещей, ксиллографія, хромотипія и множество другихъ отраслей прикладнаго искуства привлекли къ себѣ прекрасный полъ, а иныя даже перешли почти исключительно въ его руки. Открылось обширное поле труда, вполнѣ соотвѣтствующее силамъ женщины и воздѣлываемое ею съ возрастающимъ успѣхомъ,—поле, на которомъ она имѣетъ полную

возможность высказать тонкость своего вкуса, деликатность своей работы и усидчивое терпѣніе, ей присущее. Можно смѣло сказать, что если мы наслаждаемся красотою нынѣшнихъ предметовъ роскоши и вообще изяществомъ окружающей насъ утвари, то этимъ мы въ сильной степени обязаны женщинамъ-артисткамъ. Но на ряду съ художественно-промышленною дѣятельностью, хотя и не въ такихъ широкихъ размѣрахъ, распространился женскій трудъ и въ области чистаго искуства. Въ мастерскихъ выдающихся живописцевъ и ваятелей чаще и полнѣе развиваются даровитыя художницы, со своими произведеніями являющіяся потомъ на выставки, получающія медали и другія отличія и пользующіяся уваженіемъ знатоковъ и любителей искуства. Вступая въ составъ мѣстныхъ художническихъ кружковъ, онѣ образуютъ изъ себя сверхъ того особыя артистическія общества, съ цѣлью способствовать преуспѣянію женскаго артистическаго труда и оказывать взаимную поддержку. Изъ такихъ женскихъ обществъ, успѣли съ честью заявить о себѣ два въ Парижѣ, два въ Лондонѣ, и одно, недавно основанное, въ Берлинѣ. При всемъ томъ, нельзя не замѣтить, что никто изъ этихъ артистокъ, за исключеніемъ одной Розы Боннёръ, не достигъ до такой громкой славы, какая была удѣломъ Э. Сирани, Р. Каррьеры, А Кауфманъ, Э. Виже-Лебренъ и другихъ старинныхъ художницъ. Никто также не превзошелъ ихъ въ отношеніи самостоятельности и силы творчества. Однимъ словомъ, при всѣхъ успѣхахъ, сдѣланныхъ въ новѣйшее время женскимъ образованіемъ вообще и артистическимъ въ частности, современное состояніе искуства лишь подтверждаетъ тѣ выводы, къ которымъ невольно приходишь послѣ обзора художественной дѣятельности женщинъ въ прежнюю пору.

Въ чемъ заключаются эти выводы — легко догадается тотъ, кто потрудился прочесть предложенный нами сводъ историческихъ данныхъ. Въ немъ мы перечислили не только знаменитыхъ, но и хотя сколько нибудь извѣстныхъ художницъ разныхъ эпохъ и народовъ, указали на родъ занятій каждой изъ нихъ, на степень ихъ талантливости, и—когда это казалось намъ любопытнымъ—представили краткія біографическія свѣдѣнія о нихъ. Если подвести къ итогу все сказанное такимъ образомъ, то получатся результаты, сами собою вытекающіе изъ совокупности столькихъ и до такой степени знаменательныхъ фактовъ, что за этими положеніями трудно не признать значенія непреложныхъ истинъ.

Во всѣ культурныя времена и во всѣхъ странахъ, женщина не переставала стремиться на художественное поприще и принимала дѣятельное участіе въ движеніи искуства, что происходило тѣмъ чаще и тѣмъ

сильнѣе, чѣмъ благопріятнѣе были условія для ея жизни и умственнаго развитія, а также чѣмъ выше поднималось состояніе самого искуства. Съ возрастаніемъ успѣховъ цивилизаціи, увеличивается и число возникающихъ художницъ, причемъ расширяется и кругъ спеціальностей, въ которыхъ онѣ проявляютъ свой талантъ. Рисованіе, живопись, скульптура, гравированіе, а за послѣднее время и примѣненіе искуства къ ремесламъ и промышленности—таковы спеціальности, по которымъ трудились и до сихъ поръ трудятся женщины, отставая однако, въ отношеніи численности, далеко отъ мужчинъ. Одна только область искуства, а именно архитектура, какъ будто не приходилась по вкусу женщинамъ, или была имъ недоступна по ихъ характеру; по крайней мѣрѣ въ длинномъ рядѣ исчисленныхъ нами художницъ не оказалось ни одной, не только соорудившей какой-либо памятникъ зодчества, но и бравшейся за сочиненіе архитектурныхъ проектовъ. На оборотъ, самымъ любимымъ и благодарнымъ предметомъ занятій артистокъ была живопись; но не всѣ ея роды воздѣлывались ими въ одинаковой степени: одни преимущественно обращали на себя женскій трудъ, тогда какъ другіе привлекали его къ себѣ какъ-бы случайно, въ видѣ исключеній. На первомъ мѣстѣ, въ разсматриваемомъ отношеніи, стоитъ портретная живопись: болѣе половины всего числа указанныхъ нами художницъ были портретистки, работавшія какъ масляными красками, такъ и пастелью, гуашью и акварелью, то въ пріемахъ широкой техники, то въ манерѣ миньятюры. Въ произведеніяхъ этого рода болѣе всего выказалось женское мастерство, иногда равняясь съ искуствомъ мужчинъ-живописцевъ. Вторая, послѣ портрета, отрасль живописи, обязанная женщинѣ своимъ блистательнымъ развитіемъ особенно въ XVII и XVIII столѣтіяхъ, — живопись „мертвой природы", цвѣтовъ, плодовъ, насѣкомыхъ, раковинъ и т. п. И по этой части можно насчитать неодинъ десятокъ художницъ, достигшихъ значительнаго совершенства, отчасти такихъ, произведенія которыхъ выдерживаютъ сравненіе съ мужскими работами. Къ числу нерѣдкихъ, но уже не въ такой мѣрѣ, занятій женщины относится и пейзажъ. Затѣмъ слѣдуютъ разные виды рисовальнаго искуства, требующіе прежде всего нѣжности техническихъ пріемовъ и кропотливаго труда, каковы эмальерное дѣло, медальерная лѣпка, гравированіе, пастель, иллюминированіе рукописей и вообще орнаментація. Скульптура въ женскихъ рукахъ давала счастливые результаты почти исключительно въ тѣхъ случаяхъ, когда не выходила изъ предѣловъ портретныхъ задачъ. Рѣже всего встрѣчаемъ мы въ кругу художественныхъ занятій женщины историческую живопись и жанръ, причемъ всегда, даже въ са-

мыхъ знаменитыхъ представительницахъ этихъ двухъ отраслей, не можемъ признать большой оригинальности, а видимъ, если не простое копированіе, то болѣе или менѣе близкое подражаніе тому или другому вліятельному мастеру. Изъ этого правила не составляютъ исключенія даже такія крупныя художницы, какъ Э. Сирани, А. Джентилески и А. Кауфманъ, относительно которыхъ надо сказать, что, при всѣхъ внѣшнихъ качествахъ ихъ композицій и развитости ихъ техники, сочиненныя ими историческія и аллегорическія сцены не отличаются ни особенною новизною, ни внятностью идеи. Впрочемъ, и во всѣхъ другихъ отрасляхъ художественной дѣятельности женщинъ, отсутствіе въ нихъ самобытнаго направленія—фактъ до такой степени постоянный, что нельзя не возвести его въ законъ, допускающій лишь крайне рѣдкія изъятія.

И такъ, артистическая способность женщины выражается наиболѣе полно и ярко въ тѣхъ областяхъ, гдѣ для созданія художественнаго произведенія достаточны наблюденіе природы, впечатлительность, вкусъ и усидчивое терпѣнье. Но тамъ, гдѣ дѣло идетъ о ширинѣ и свободѣ техники, о глубинѣ идеи, о цѣльномъ и энергичномъ выраженіи мысли посредствомъ формъ и явленій природы,—тамъ женщина уступаетъ пальму первенства мужчинѣ и не можетъ достигать той высоты и значенія, какое имѣли великіе художники. Ей не дано прокладывать, подобно имъ, новые пути въ искуствѣ, становиться во главѣ новыхъ его направленій, дѣлать эпохи, а суждено лишь идти съ большимъ или меньшимъ достоинствомъ по стезямъ, указаннымъ и расчищеннымъ другими.

Здѣсь кстати будетъ замѣтить, что совершенно къ такому же заключенію мы придемъ, если бросимъ взглядъ на дѣятельность женщины въ сферѣ тоническихъ искуствъ — въ музыкѣ и поэзіи. Исторія той и другой представятъ намъ явленія, совершенно аналогичныя съ только-что разсмотрѣнными: массу способныхъ и высокоталантливыхъ артистокъ, но ни одной великой художницы, создавшей что-либо особенно сильное и оригинальное, а тѣмъ менѣе произведшей переворотъ въ ходѣ искуства. По музыкѣ, бывали чрезвычайно искусныя пѣвицы, пьянистки и артистки разныхъ инструментовъ, увлекательно исполнявшія чужія произведенія, но не явилось еще и — смѣемъ думать — не явится музыкантши-композитора, не только равной Глюку, Моцарту и Бетховену, но и такой, чьи произведенія не звучали бы отголоскомъ великихъ музыкантовъ и не страдали бы отсутствіемъ энергіи и туманностью. Точно также и въ поэзіи, не найдется среди женщинъ никого,

кто могъ бы быть приравненъ Гомеру, Данте, Шекспиру и Байрону, ни даже менѣе геніальнымъ авторамъ, а представятся только писательницы, слѣдовавшія по стопамъ великихъ поэтовъ и ихъ подражателей, хотя порою въ высшей степени изящныя и симпатичныя.

Все это правда — возразятъ намъ нѣкоторые. Дѣйствительно, до настоящаго времени женщина играла въ искуствѣ, точно такъ же, какъ въ наукѣ и во многомъ другомъ, только второстепенную роль. Но можно ли ручаться, что въ будущемъ, если не въ близкомъ, то въ далекомъ, дѣло не пойдетъ иначе, и женщина на всѣхъ поприщахъ не сравняется съ мужчиною, а пожалуй и не превзойдетъ его? То, что свидѣтельствуетъ исторія, не есть ли слѣдствіе невыгодныхъ условій, испоконъ-вѣка окружавшихъ и еще продолжающихъ окружать женщину — слѣдствіе ея зависимаго положенія въ обществѣ и тѣхъ, вытекающихъ изъ этого положенія, препятствій, какія встрѣчало и еще встрѣчаетъ развитіе ея физическихъ и моральныхъ силъ? Есть надежда, что эти условія, уже клонящіяся къ лучшему, со временемъ исчезнутъ безслѣдно: отчего же тогда искуству не увидѣть, по всѣмъ своимъ отраслямъ, художницъ одинаковаго значенія съ творцами безсмертныхъ его памятниковъ, съ двигателями его великихъ переворотовъ?

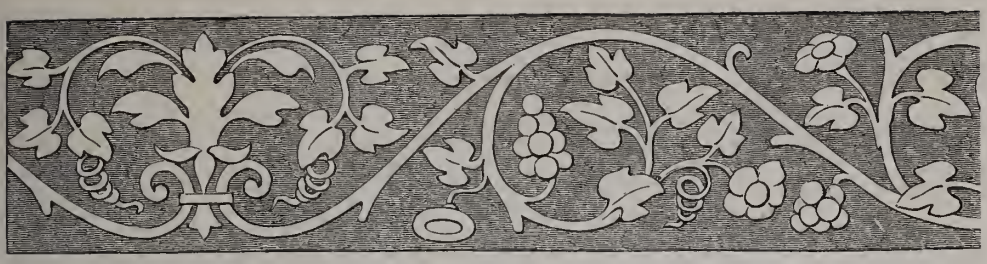
Въ отвѣтъ на эти вопросы, прежде всего замѣтимъ, что заключенія, въ которымъ приводитъ исторія, имѣютъ, по нашему убѣжденію, силу аксіомъ всегда, когда они основываются не на взятыхъ наудачу, или съ умысломъ подобранныхъ фактовъ, а на совокупности данныхъ, почерпнутыхъ изъ цѣлаго теченія исторической жизни народовъ, и притомъ аксіомъ, вѣрныхъ въ отношеніи какъ прошедшаго, такъ и будущаго времени. Выводы же наши о роли женщинъ въ искуствѣ основываются именно на разслѣдованіи того, что было сдѣлано ими для него во всѣ эпохи и во всѣхъ странахъ. Какое бы образованіе съ теченіемъ времени ни стали давать женщинѣ, какія бы широкія гражданскія права ни сдѣлались бы ея достояніемъ, она никогда не перестанетъ быть женщиной — существомъ, отнюдь не низшимъ, но во всѣхъ отношеніяхъ значительно инымъ, чѣмъ мужчина. Не станемъ доказывать эту истину доводами, опирающимися на анатомію, физіологію и психологію: спеціалисты по этимъ наукамъ могутъ лучше насъ исполнить эту задачу; къ тому же, приведенная истина до того очевидна, что едва ли нуждается въ доказательствахъ. Остановимся вниманіемъ только на одной сторонѣ женской природы, болѣе всего, какъ мы полагаемъ, вліяющей на свойство женскаго художественнаго труда.

Не подлежитъ сомнѣнію, что для артистическаго творчества прежде

всего необходима воспріимчивость впечатлѣній, необходимо чувство, обильный даръ котораго кроется въ женской натурѣ, можетъ быть, даже въ сильнѣйшей степени, чѣмъ въ мужской. Но этимъ дѣло не ограничивается: искуство живетъ также идеями. Воспринятыя изъ природы явленія и образы служатъ художнику не только для выраженія возбужденнаго ими чувства, но и для передачи мыслей, возникшихъ при ихъ наблюденіи. Эти явленія и образы сначала носятся предъ нимъ въ смутныхъ чертахъ и выясняются не прежде того, какъ онъ, процессомъ строгаго мышленія, освободится отъ своихъ индивидуальныхъ впечатлѣній, возведетъ лично имъ воспринятое въ способное быть воспринятымъ другими, — словомъ, вложитъ въ формы идею, пересоздастъ наблюденныя явленія. Такимъ образомъ, способность къ рефлексіи — существенный элементъ во всякомъ художественномъ творчествѣ. Было бы нелѣпо совершенно отрицать эту способность въ женщинахъ; однако не подлежитъ сомнѣнію, что, по самому свойству ихъ природы, она имъ доступна лишь съ трудомъ и вообще антипатична. У женщины впереди всего идетъ чувство, тонкое, упорное и до такой степени преобладающее надъ мышленіемъ, что послѣднее никогда не можетъ вполнѣ отдѣлаться отъ подсказываемаго имъ. Такова, по нашему мнѣнію, главная причина, почему нѣкоторыя отрасли искуства, напр. архитектура, недоступны для женщинъ, и почему наибольшимъ успѣхомъ увѣнчивается ихъ художественный трудъ тамъ, гдѣ достаточно простое, хотя и тонкое наблюденіе природы, а именно въ портретѣ, въ изображеніи мертвой природы и животныхъ, въ пейзажѣ и проч. Вотъ отчего мы полагаемъ, что и при будущемъ прогрессѣ человѣчества, артистическая дѣятельность женщинъ останется вполнѣ плодотворною только въ этомъ кругу, такъ сказать, предначертанномъ для нея самою судьбою.

Боимся, что все сказанное нами подастъ поводъ читателю счесть насъ противниками стремленія женщинъ къ художественному образованію и труду. Подобное мнѣніе о насъ будетъ ошибочно: напротивъ того, мы искренно сочувствуемъ этому стремленію и отъ души желаемъ, чтобы для женщинъ былъ открытъ самый широкій доступъ въ высшія училища искуства—въ томъ убѣжденіи, что женскій талантъ, въ извѣстныхъ отношеніяхъ, вноситъ и будетъ впредь еще болѣе вносить въ искуство много такого, чего не можетъ дать ему мужское дарованіе. Мы не притворно радуемся при видѣ успѣховъ каждой изъ нашихъ, пока еще немногочисленныхъ, художницъ. Намъ чуждо малѣйшее сомнѣніе въ томъ, что женщина еще съ бо̀льшею, чѣмъ прежде, пользою

будетъ трудиться на поприщѣ искуства, и что ей предстоитъ въ особенности важная роль въ популяризаціи художествъ, если она, независимо отъ занятій собственно ими, не станетъ гнушаться ихъ примѣненіями къ ремеслу и промышленности, или, въ качествѣ матери и воспитательницы юнаго поколѣнія, будетъ благотворно вліять на распространеніе любви къ изящному и здравыхъ эстетическихъ понятій въ обществѣ.



Произведенія Рафаеля Санціо, находящіяся въ Россіи.

Статья А. А. Васильчикова.

Исчисленными въ предыдущей статьѣ шестью произведеніями ограничивается число оригинальныхъ картинъ Рафаеля, которыми обладаетъ Россія. Остальныя Рафаелевскія картины и фрески, хранящіяся частью въ Эрмитажѣ, частью въ частныхъ петербургскихъ собраніяхъ, не болѣе — какъ копіи или работы учениковъ великаго художника. Къ числу послѣднихъ принадлежатъ фрески, пріобрѣтенныя въ 1861 году у маркиза Кампаны, въ Римѣ, вмѣстѣ съ собраніемъ старинныхъ статуй, этрусскихъ вазъ и бронзъ. Не смотря на показаніе эрмитажнаго каталога, нельзя теперь сомнѣваться въ томъ, что фрески эти были писаны послѣ смерти Рафаеля, и что только для меньшей ихъ части послужили образцами его рисунки. Девять фресокъ Кампановскаго музея находятся нынѣ въ кабинетѣ бронзъ и майоликъ Императорскаго Эрмитажа; изъ нихъ восемь были пріобрѣтены маркизомъ Кампаною изъ бывшей Палатинской виллы въ Римѣ, обращенной нынѣ въ женскій монастырь, а одна — изъ такъ называемаго казино Рафаеля, стоявшаго нѣкогда въ виллѣ Боргезе и разрушеннаго во время осады Рима французами въ 1848 году.

Многорѣчивый и поверхностный итальянскій переводчикъ Катрмера-де-Кенси, Лонгена, въ одномъ изъ своихъ примѣчаній къ тексту

французскаго писателя, приводитъ неподтверждаемое никакимъ документомъ заявленіе нѣкоего Миссерини, будто Рафаелю въ Римѣ принадлежали двѣ виллы: одна — на Палатинской горѣ, а другая — близъ нынѣшней виллы Боргезе, и что въ обѣихъ сохранились фрески, писанныя съ его картоновъ, подъ его смотрѣніемъ, и собственноручно имъ же исправленныя [1]). Пассаванъ, напротивъ того, положительно утверждаетъ, что Рафаель въ Римѣ никакой своей виллы не имѣлъ, и что портикъ и фрески Палатинской виллы—произведенія Джуліо Романо, который, по порученію герцога Маттеи, былъ здѣсь и архитекторомъ, и живописцемъ [2]). Далѣе періода владѣнія герцоговъ Маттеи, за Палатинскою виллою прослѣдить невозможно, а гербы этого рода, украшавшіе нѣкогда плафонъ портика, очевидно, были современны фрескамъ и писаны одною съ ними рукою. Изъ восьми фресокъ, украшавшихъ портикъ Палатинской виллы, только три—повторенія или, вѣрнѣе, увеличенныя копіи съ украшающихъ понынѣ ванную кардинала Бибьены въ Ватиканѣ сюжетовъ, сочиненіе которыхъ принадлежитъ Рафаелю. Все остальное сочинено и исполнено Джуліо Романо. Къ первымъ тремъ фрескамъ принадлежатъ: 1) Венера и купидонъ на дельфинахъ (№ 47), 2) Венера, показывающая купидону, что она ранена, (№ 50) и 3) Венера, подвязывающая къ ногѣ сандалію (№ 49). Эта послѣдняя фреска—не столько копія, сколько передѣлка Рафаелевскаго мотива, такъ какъ въ ванной кардинала Бибьены въ подобной же позѣ изображена Венера, вынимающая изъ ноги занозу. Одного только Амура, натягивающаго лукъ и держащаго стрѣлу (№ 53), Пассаванъ признаетъ произведеніемъ въ духѣ Цуккеро [3]). Эта послѣдняя фреска, помѣщенная въ Эрмитажѣ надъ дверью, ведущею въ крайній кабинетъ итальянской живописи, нетолько смѣло и прекрасно скомпонована, но и великолѣпно исполнена. Это — несомнѣнно, произведеніе одного изъ лучшихъ учениковъ Рафаеля и живо напоминаетъ хранящееся въ академіи св. Луки въ Римѣ изображеніе стоящаго мальчика. Многіе знатоки приписывали эту послѣднюю фреску Рафаелю, хотя она — лишь копія съ одного изъ ангеловъ, окружающихъ пророка Исаію во фрескѣ, писанной самимъ Рафаелемъ въ церкви св. Августина въ Римѣ [4]).

Вообще всѣ фрески Палатинской виллы, за исключеніемъ стоящаго Амура, хотя и были выпилены изъ стѣнъ извѣстнымъ римскимъ

---

[1]) Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino del signor Quatremere de Quincy, voltata in Italiano, coretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Longhena. Milano. 1829. 8⁰. 204—205.

[2]) Passavant, Raphael d'Urbin и пр. I. 238—239.

[3]) Тамъ же. II. 233—234.

[4]) Тамъ же. II. 114.

реставраторомъ Суччи (Succi), однако жестоко пострадали отъ времени и переписокъ, такъ что теперь трудно распознать на нихъ слѣды первоначальной живописи. Самъ Ваагенъ, вообще крайне снисходительный къ эрмитажному собранію, принужденъ былъ сознаться, что въ Кампановскихъ фрескахъ онъ не признаетъ участія Рафаеля. Заваленный въ послѣднее десятилѣтіе своей жизни заказами папы Льва X-го, Рафаель не успѣлъ окончить даже росписываніе ватиканскихъ станцъ, за которое принялся сначала съ такимъ рвеніемъ. Уже въ станцѣ Иліодора чувствуется сильное участіе учениковъ, а станца Пожара Борго была исключительно ихъ работою. Если Рафаелю не доставало времени на заказы такой первостепенной важности, то гдѣ же ему было заниматься украшеніемъ виллъ, ему никогда не принадлежавшихъ? Къ тому же, Ваагенъ, признавая въ нѣкоторыхъ изъ эрмитажныхъ фресокъ кисть Джуліо Романо, находитъ, что не всѣ онѣ писаны одною и тою же рукою, и фреску № 50, представляющую Венеру и купидона, признаетъ за работу ученика Рафаеля, Франческо Пенни, извѣстнаго подъ прозваніемъ Фатторе [1]).

Упоминая о фрескахъ, находившихся въ домикѣ, неправильно называемомъ Рафаелевскимъ, и перенесенныхъ въ галерею Боргезе, Пассаванъ вовсе не говоритъ о фрескѣ (№ 55), выпиленной реставраторомъ Пальмароли еще до покупки домика этого княземъ Боргезе и доставшейся отъ наслѣдниковъ извѣстнаго живописца Каммуччини маркизу Кампанѣ. Однако эта фреска — несомнѣнно лучшая изъ всѣхъ тѣхъ, которыя пріобрѣтены были для Эрмитажа въ 1861 году. Она изображаетъ похищеніе Елены и очевидно писана учениками Рафаеля съ его картона. Доказательствомъ тому служатъ собственноручные рисунки Рафаеля, хранящіеся въ Оксфордѣ и у герцога Девонширскаго въ замкѣ Чатсвортъ (Chatsworth): всѣ они изображаютъ похищеніе Елены въ такомъ же точно видѣ, какъ и на Кампановской фрескѣ.

Изъ копій, не имѣющихъ даже притязанія на оригинальность и хранящихся въ Эрмитажѣ, назовемъ, вопервыхъ, Мадонну неаполитанскаго музея, извѣстную подъ именемъ „del divino amore“. Копія эта съ большою вѣрностію передаетъ качества оригинала, написаннаго Рафаелемъ въ Римѣ для Ліонелло да-Карпи, владѣтельнаго князька городка Мендола.

Изъ рода Карпи оригиналъ перешелъ къ герцогамъ пармскимъ, отъ которыхъ, по наслѣдству, достался неаполитанскому бурбонскому

---

[1]) Waagen, Kaiserliche Eremitage 48—49.

дому, и нынѣ находится въ неаполитанскомъ музеѣ. Ваагенъ приписываетъ эту копію ученику Рафаеля—Рафаелю даль-Колле. Она принадлежала нѣкогда императрицѣ Жозефинѣ и пріобрѣтена была въ 1814 году Императоромъ Александромъ I, вмѣстѣ съ 37 великолѣпными картинами разныхъ школъ, изъ ея замка Мальмезонъ, близъ Парижа. Насчетъ происхожденія этой копіи, существуютъ разнорѣчивыя преданія: иные утверждаютъ, что она была похищена изъ Кассельскаго музея, другіе предполагаютъ, что, до поступленія своего въ Мальмезонъ, она хранилась въ Квиринальскомъ дворцѣ въ Римѣ.

Вторая эрмитажная копія, купленная у бывшаго посла въ Вѣнѣ, а впослѣдствіи оберъ-камергера, Татищева, имѣетъ особенную цѣнность, такъ какъ оригиналъ Рафаеля пропалъ безслѣдно. Это граціозное произведеніе флорентійской эпохи Рафаеля извѣстно только по копіямъ. Оно называется то „Мадонною со спящимъ младенцемъ", то „Мадонною съ покрываломъ (au linge)". Существуетъ однако оригинальный картонъ этой картины, хранящійся во флорентійской академіи. Пассаванъ считаетъ эрмитажную копію, не смотря на то, что она немного пострадала отъ времени и затянулась какимъ-то бурымъ отливомъ, лучшею изъ всѣхъ существующихъ; онъ приписываетъ ее одному изъ учениковъ Рафаеля. По преданію, Татищевская мадонна была куплена въ Испаніи.

Копія съ „Мадонны подъ дубомъ", находящейся въ мадридскомъ музеѣ (№ 43). Пассаванъ, не смотря на подпись Рафаеля, находящуюся на колыбели Младенца-Іисуса, сомнѣвается въ подлинности этого оригинала и предполагаетъ, что его писалъ съ рисунка Рафаеля Франческо Пенни, прозванный Фатторе. Эрмитажная копія, нѣсколько потемнѣвшая отъ времени, несомнѣнно современна оригиналу.

Тайная вечеря (№ 44), находившаяся нѣкогда въ собраніи лорда Арунделя, была написана въ концѣ XVI вѣка нидерландскимъ художникомъ, съ рисунка, находящагося нынѣ въ королевскомъ собраніи въ Лондонѣ. Съ этого же рисунка исполнена Маркомъ-Антоніемъ извѣстная гравюра, и существуетъ въ Мадридѣ, въ музеѣ Санта-Тринидадъ, копія масляными красками, въ ту же величину. Наконецъ, маленькая копія, въ размѣрахъ, впрочемъ, оригинала, съ картины, изображающей обнаженныхъ трехъ грацій, писанной Рафаелемъ, по предположенію Кавальказелле, во время пребыванія великаго художника въ Сьеннѣ и находящейся нынѣ въ собраніи лорда Додлея, въ Лондонѣ (№ 45).

Въ собраніи картинъ е. и. в. герцога Николая Максимиліановича Лейхтенбергскаго, помѣщающемся въ Маріинскомъ дворцѣ, въ С.-Петербургѣ, хранятся два, по сужденію Кавальказелле, старинныхъ, но

сухихъ и неудовлетворительныхъ подражаній „Св. Георгію“ и маленькому „Св. Михаилу“, находящимся въ Луврскомъ музеѣ.

Въ богатѣйшей картинной галереѣ графа Строганова, у Полицейскаго моста, среди первоклассныхъ произведеній итальянской, голландской и французской школъ, находится приписываемая Рафаелю картина, изображающая, въ натуральную величину, нагую Венеру, сидящею на утесѣ и отирающею себѣ ногу. Около Венеры стоитъ Амуръ. Это — воспроизведеніе гравюры Марка-Антонія: „Венера, выходящая изъ ванны“, исполненной, вѣроятно, съ неизвѣстнаго намъ рисунка Рафаеля. Ваагенъ предполагаетъ, что картина Строгановской галереи, если судитъ по тому, какъ поняты въ ней формы, по теплотѣ ея красокъ, гладкому и мягкому письму, писана нидерландскимъ художникомъ.

Въ домѣ Лазарева, на Михайловской площади, хранится старинная, но посредственная копія съ „Мадонны Альдобрандини“ или съ „Мадонны съ гвоздикою“, принадлежавшей нѣкогда леди Гарвагъ (Garvagh) въ Лондонѣ и купленной въ наше время лондонскою Національною галерею. Копія эта принадлежала нѣкогда генералъ-адъютанту князю В. С. Трубецкому.

У покойнаго государственнаго канцлера графа К. В. Нессельроде хранилась великолѣпная современная копія миланскаго „Обрученія Богородицы (Sposalizio)“. У В. И. Мятлева (Мойка, собственный домъ) есть добросовѣстная, живая и теплая по краскамъ, копія съ Мадонны со стоящимъ Іисусомъ, находившейся нѣкогда въ галереѣ герцога Орлеанскаго (вмѣстѣ съ Мадоннами, нынѣ принадлежащими герцогу Омальскому и лорду Элесмиру), у котораго она была куплена Виллетомъ. Отъ послѣдняго она перешла къ поэту Самуилу Роджерсу, къ Макинтошу и нынѣ принадлежитъ леди Бурдетъ-Кутсъ. Наконецъ, у княгини Е. А. Барятинской (Милліонная, собственный домъ) есть прекрасная копія, списанная на мѣди съ маленькой мадридской „Мадонны съ ягненкомъ“ [1]).

Несомнѣнно, что лучшую, можно даже сказать единственную въ мірѣ, копію представляетъ собою галерея Рафаелевыхъ ложъ, которая, какъ-бы ударомъ волшебнаго жезла великой Екатерины, была перенесена изъ Рима на дальній сѣверъ и нынѣ достойно замыкаетъ величественный рядъ эрмитажныхъ залъ, сооруженныхъ ея внукомъ.

Извѣстно, что Левъ X поручилъ Рафаелю украсить живописью длинный и узкій корридоръ, который, во второмъ этажѣ Ватиканскаго дворца, ведетъ отъ лѣстницы къ станцамъ, расписаннымъ этимъ ма-

[1]) Кавальказелле ошибочно помѣчаетъ: «Prince Kotschubey at St. Petersburg on copper».

стеромъ при содѣйствіи учениковъ. Корридоръ этотъ, съ большими открытыми аркадами, выходящими на дворъ св. Дамазія [1]), раздѣленъ на 13 отдѣленій, или ложъ, съ небольшими куполами вмѣсто потолковъ. Отсюда—названіе: Ватиканскія ложи (loggie). На четырехъ сторонахъ каждаго изъ 13 куполовъ видны фрески, изображающія библейскіе сюжеты; изъ нихъ 48 заимствованы изъ Ветхаго, а 4 послѣднихъ изъ Новаго Завѣта. Все это собраніе священныхъ изображеній принято называть библіею Рафаеля. Самые богатые и разнообразные орнаменты, писанные и лѣпные, окружаютъ эти картины и украшаютъ многочисленныя пилястры отдѣльныхъ ложъ. Вокругъ оконъ, выходящихъ на корридоръ, написаны цвѣты и плоды, а подъ окнами видна еще цѣлая серія изображеній, писанныхъ на подобіе бронзовыхъ барельефовъ, съ сюжетами, также почерпнутыми изъ св. Писанія и относящимися къ событіямъ, изображеннымъ на потолкѣ. Всѣ эти изображенія и орнаменты, послѣдніе по большей части сочиненные въ античномъ вкусѣ, были исполнены подъ личнымъ смотрѣніемъ Рафаеля, который для всей отдѣлки ложъ заготовлялъ собственноручные эскизы. Это, съ одной стороны, свидѣтельствуетъ Вазари, а съ другой — масса проектовъ и рисунковъ Рафаеля, разсѣянныхъ по разнымъ европейскимъ музеямъ. Рисунки эти, какъ мы сказали, изготовлялись великимъ урбинскимъ художникомъ не только для библейскихъ изображеній, но и для всей орнаментной живописи ложъ. Послѣдняя, несомнѣнно, занимаетъ весьма видное мѣсто среди произведеній Рафаеля. Онъ вложилъ въ нее всю красоту, прелесть композиціи и богатство воображенія, какими кисть его была такъ щедро одарена и, благодаря этому, нѣтъ никакого сравненія между орнаментами Ватиканскихъ ложъ и тѣми, которыми даже лучшіе ученики Рафаеля, послѣ его смерти, уже по собственному произволу, украсили станцы Пожара и Константина, виллу-Мадама и другіе начатые или задуманные Рафаелемъ труды. Для картинъ, или вѣрнѣе, сюжетовъ, украшающихъ потолокъ ложъ (всего 52), Рафаель самъ подготавлялъ легкіе наброски сепіею. По нимъ самыя фрески писали ученики его, подъ личнымъ смотрѣніемъ учителя и Джуліо Романо. Послѣдній нарисовалъ съ набросковъ Рафаеля всѣ картоны библейскихъ сюжетовъ и даже для примѣра самъ расписалъ куполъ перваго отдѣленія ложъ. На самомъ дѣлѣ, въ этомъ первомъ отдѣленіи, въ четырехъ сюжетахъ, написанныхъ Джуліо Романо (Богъ отдѣляетъ свѣтъ отъ тьмы, Богъ отдѣляетъ воду отъ земли, Сотвореніе солнца и луны, Сотвореніе животныхъ), легко, даже въ настоящее время, узнается кисть Дж. Романо.

[1]) Въ настоящее время въ аркады вставлены окна.

Къ сожалѣнію, о сотрудникахъ послѣдняго по расписанію Ватиканскихъ ложъ дошли до насъ лишь сбивчивыя извѣстія. Вазари называетъ сотрудниками Джуліо Романо въ этомъ дѣлѣ: Франческо Пенни, Пеллегрино ди-Модена, Бартоломео да-Баньакавалло, Виченцо да-Санъ-Джеминьяно, Полидоро-да-Караваджо и Перино дель-Вага. Къ сотрудникамъ, указываемымъ Вазари, Тити [1]) присоединяетъ еще Гауденціо Феррари, а Тайя (Таja) [2])—Рафаеля даль-Коле. Всѣ эти показанія—голословны и никакими документами не подтверждаются. Замѣчательно, что при полной неровности художественнаго достоинства всей этой массы учениковъ Рафаеля, ни одинъ изъ нихъ, за исключеніемъ Джуліо Романо, не оставилъ на Ватиканскихъ ложахъ отпечатка своей индивидуальности; она была стерта геніемъ Рафаеля, который сквозитъ повсюду. На самомъ дѣлѣ, библейскія изображенія поражаютъ полнотою и величіемъ композиціи. Они мѣтко и художественно, широкими, простыми штрихами, преисполненными высокой идеальности, воспроизводятъ событія Ветхаго и Новаго Завѣтовъ, и хотя исполненіе картинъ не всегда достигаетъ здѣсь одинаковой степени совершенства, однако всѣ сюжеты и окружающіе ихъ разнообразные орнаменты наглядно доказываютъ, какъ высоко развился художественный вкусъ въ приснопамятное для всѣхъ любителей искуства царствованіе Льва X. Орнаментальная часть ложъ, какъ лѣпная, такъ и живописная, поручена была Рафаелемъ ученику его Джованни да-Удине, который, при большомъ природномъ дарованіи, успѣлъ набить себѣ руку въ живописи такого рода. Всею его работою руководилъ однако самъ Рафаель, и всѣ рисунки, послужившіе тэмою для Джованни да-Удине, были имъ начерчены. Вазари приписываетъ Перино дель-Вага 12 библейскихъ сюжетовъ, писанныхъ на подобіе бронзовыхъ барельефовъ. Они жестоко пострадали отъ времени, и отъ нихъ въ Ватиканскихъ ложахъ теперь почти не осталось слѣда. Съ большинства фресокъ, украшающихъ своды галереи ложъ, мы имѣемъ современныя гравюры, исполненныя Маркомъ-Антоніемъ, учениками его Маркомъ Равенскимъ и Юліемъ Бонассоне и другими мастерами XVI столѣтія.

Императрица Екатерина любила и поощряла изящныя искуства. Лучшимъ доказательствомъ тому служитъ основанный ею Эрмитажъ. Обогащать его собранія и украшать его новыми пристройками было любимымъ ея занятіемъ, когда она отдыхала отъ великихъ дѣлъ своихъ. Обычные ея корреспонденты, баронъ Фридрихъ-Мельхіоръ Гриммъ и старикъ археологъ и краснобай Іоганнъ-Фридрихъ Рей-

[1]) Pitture di Roma (1674), 427.
[2]) Discrizione, 1750.

фенштейнъ (1719—1793), постоянно сообщали ей художественныя извѣстія, сочиненія, гравюры. Екатерина особенно любовалась воспроизведеніями въ гравюрѣ картинъ Рафаеля, и въ срединѣ 70-хъ годовъ прошлаго столѣтія ее особенно занимало собраніе гравюръ съ Рафаелевыхъ ложъ. О ложахъ она безпрестанно упоминаетъ въ письмахъ своихъ къ Гримму, который, въ отвѣтахъ, слегка подсмѣивался надъ рафаелизмомъ своей божественной царицы. Мало по малу, пришло въ голову Государынѣ устроить при Эрмитажѣ галерею, которая была бы точною копіею Ватиканскихъ ложъ. „Постоянно приходятъ мнѣ на умъ ложи Рафаеля", писала она къ Гримму 5-го октября 1777 года [1]). „Ложи Рафаеля попались мнѣ сегодня въ руки", пишетъ она далѣе ему же отъ 1-го сентября 1778 года. „Одна только надежда поддерживаетъ меня: спасите меня, прошу васъ. Напишите сейчасъ же Рейфенштейну, чтобы онъ заказалъ копіи въ натуральную величину съ фресокъ, украшающихъ своды, точно также и съ тѣхъ, которыя на стѣнахъ. Даю обѣтъ св. Рафаелю выстроить, во что бы то ни было, галерею для его ложъ и помѣстить тамъ точныя съ нихъ копіи. Я проникнута такимъ чувствомъ къ этимъ ложамъ и плафонамъ, что твердо рѣшилась посвятить имъ отдѣльное зданіе, и не прежде успокоюсь, какъ когда стѣны этого зданія будутъ выведены. Ахъ, если бы кто мнѣ могъ выслать изъ Рима, гдѣ столько всякихъ моделей, маленькую модель зданія ложъ съ самыми точными размѣрами! Какъ бы я была тогда счастлива!" [2]) Возведеніе новаго зданія поручено было только-что прибывшему тогда въ Петербургъ талантливому венеціанскому архитектору Гваренги. Новая галерея должна была соединить уже существовавшій Эрмитажъ съ Шепелевскими палатами, завѣщанными Императрицѣ Елизаветѣ Петровнѣ строителемъ Зимняго дворца, оберъ-гофмаршаломъ ея, Дмитріемъ Андреевичемъ Шепелевымъ. Нынѣ на мѣстѣ этихъ палатъ возвышается построенный Императоромъ Николаемъ I новый Эрмитажъ. Семь лѣтъ строилась задуманная галерея, и только въ августѣ 1785 года Екатерина извѣстила Гримма, что зданіе будетъ осенью подъ крышею [3]). Между тѣмъ, въ Римѣ, старикъ Рейфенштейнъ и аббатъ Гиджи хлопотали о копіяхъ. За эту работу взялся Христофоръ Унтербергеръ, извѣстный въ Римѣ живописецъ, другъ и помощникъ только-что умершаго Рафаеля Менгса. Копируя фрески и орнаментацію рафаелевскихъ ложъ, Унтербергеръ отъ себя пополнялъ тѣ мѣста, отъ которыхъ почти уже ничего не осталось, благодаря времени и

[1]) Сборникъ Имп. Русскаго Истор. Общества, XXXIII, 66.
[2]) Тамъ же, 101.
[3]) Тамъ же, XXIII, 361.

непогодѣ, безпрепятственно бушевавшей въ открытыхъ тогда еще ложахъ. Унтербергеръ писалъ свои копіи на отдѣльныхъ полотнахъ, которыя легко свертывались и удобны были къ упаковкѣ. За трудъ свой художникъ получилъ отъ Государыни 45,000 гульденовъ [1]). На встрѣчу этимъ копіямъ посланъ былъ, въ іюлѣ 1787 года, архитекторъ Гваренги. „Le signor Quarenghi", писала Екатерина къ Гримму, „s'en va d'ici au devant de ces divines loges que je serai divinement enchantée de revoir" [2]). Екатерина была въ восторгѣ и не безъ самодовольствія хвасталась передъ своимъ корреспондентомъ богатствами своего любимаго Эрмитажа. „Мой музей, не считая великолѣпныхъ картинъ и галереи рафаелевыхъ ложъ", писала она Гримму, „состоитъ еще изъ библіотеки въ 38,000 томовъ, четырехъ большихъ комнатъ, наполненныхъ книгами съ эстампами, изъ 10,000 гравированныхъ камней и изъ 10,000 оригинальныхъ рисунковъ". Благодаря тому, что копіи Унтербергера написаны были на полотнахъ, можно было снять ихъ со стѣнъ при сооруженіи новаго Эрмитажа и потомъ снова помѣстить, безъ поврежденія.

Ложами Рафаеля оканчивается наша задача относительно описанія находящихся въ Россіи произведеній Рафаеля Санціо, какъ живописца. Намъ остается только упомянуть объ его пластической работѣ, составляющей, несомнѣнно, одну изъ важнѣйшихъ рѣдкостей Императорскаго Эрмитажа.

Долго занималъ ученыхъ изслѣдователей вопросъ о томъ, былъ ли Рафаель ваятелемъ. Кажется, теперь можно сказать положительно, что скульпторомъ великій художникъ, въ строгомъ смыслѣ слова, никогда не былъ, но что, тѣмъ не менѣе, онъ не разъ упражнялся въ ваяніи. Мощные геніи эпохи Возрожденія не останавливались ни передъ какими препятствіями, и художники, отъ Андрея Орканьи до Ліонардо да-Винчи и Микель-Анджело, умѣли безразлично владѣть и рѣзцомъ, и кистью. Микель-Анджело едва ли не болѣе гордился своими статуями, чѣмъ фресками Сикстинской капеллы и столь рѣдкими въ наши дни своими картинами. Нѣтъ сомнѣнія, что Рафаель, подобно великимъ его товарищамъ по искуству, — съ которыми, послѣ переселенія своего въ Римъ, вполнѣ уравнялся, если не превзошелъ ихъ въ живописи,—захотѣлъ испробовать свое дарованіе и въ ваяніи. Но тонкій артистическій тактъ убѣдилъ его, что пластика — не настоящее поле дѣятельности для его генія. Вотъ почему онъ ограничился въ скульптурѣ лишь одними опытами. Къ тому же, у него было мало досуга, и среди массы

[1]) Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexicon, XIX, 248.
[2]) Сборникъ Импер. Русскаго Истор. Общества, XXIII, 415.

работъ, заказанныхъ ему папами Юліемъ II-мъ и Львомъ X мъ, онъ не имѣлъ времени отвлекаться отъ живописи. Поэтому скульптурные его опыты составляютъ величайшую рѣдкость. До сихъ поръ во всемъ мірѣ извѣстны только два несомнѣнныя пластическія произведенія Рафаеля, подлинность которыхъ подтверждается достовѣрными документами. Все остальное, какъ напримѣръ женскій бюстъ въ Лильскомъ музеѣ, уже не признается со стороны компетентныхъ критиковъ за дѣло рукъ Рафаеля.

Извѣстно, что богатый другъ и покровитель урбинскаго живописца, сьенскій банкиръ Агостино Гиджи, поселившійся въ Римѣ, задумалъ устроить для себя и своего рода семейную усыпальницу въ тамошней церквѣ S. Maria del Popolo. Какъ планъ ея, такъ и всѣ внутреннія украшенія—фрески, статуи и пр., должны были быть исполнены Рафаелемъ. Онъ составилъ планъ и сталъ готовиться къ сочиненію фресокъ и статуй; но другъ его скончался, и самъ Рафаель только нѣсколькими днями пережилъ его. Отъ фресокъ осталось только нѣсколько набросанныхъ на бумагу рукою Рафаеля проектовъ, а изъ статуй, при жизни Агостино Гиджи, окончено было одно только изображеніе пророка Іоны, сидящаго на китѣ. Джованни Мартинелли, оставившій намъ описаніе достопримѣчательностей Рима, составленное въ то время, когда тамъ преданія о Рафаелѣ были еще свѣжи, прямо говоритъ, что статуя пророка Іоны, украшающая капеллу Гиджи въ церкви S. Maria del Popolo, есть работа великаго урбинскаго художника, который лѣпилъ ее собственноручно въ своей мастерской, съ помощью болонскаго скульптора Лоренцетто [1]). Это показаніе Мартинелли подтверждается тремя рисунками Рафаеля: однимъ, неоспоримымъ, хранящимся въ лондонскомъ королевскомъ собраніи, и двумя другими, которые Пассаванъ видѣлъ въ Урбино у маркиза Антальдо-Антальди (нынѣ они проданы въ Италію) и за подлинность которыхъ онъ ручается. Всѣ три изображаютъ первую мысль Рафаеля о статуѣ пророки Іоны [2]). Въ подтвержденіе этихъ двухъ доказательствъ, Пассаванъ приводитъ еще то несомнѣнное преимущество, которое статуя Іоны имѣетъ въ художественномъ отношеніи предъ всѣми другими произведеніями Лоренцетто, вообще далеко незамѣчательнаго художника. Благородство композиціи, красота линій и тонкость лѣпки всѣхъ подробностей въ этой статуѣ, до того рѣзко отличаются отъ всего прочаго, что произвелъ Лоренцетто, особенно же отъ Мадонны, изва-

---

[1]) Giovanni Martinelli, Le cose meravigliose della città di Roma и пр. 1589 г.

[2]) Passavant, Raphael d'Urbin и проч. II. 374 – 375.

янной имъ для могилы Рафаеля въ Пантеонѣ, что Пассаванъ прямо приписываетъ изображеніе пророка Іоны урбинскому художнику [1]).

Касательно второй скульптурной работы Рафаеля, современныя показанія еще положительнѣе. Другъ Рафаеля, графъ Бальдассаре Кастильоне, въ сохранившемся письмѣ своемъ, изъ Мантуи, отъ 8-го мая 1523, т. е. спустя три года послѣ смерти художника, сообщаетъ въ Римъ, своему управляющему, Андрею Пипераріо: „Желаю знать, находится ли еще у Джуліо Романо мальчикъ изъ мрамора, работы Рафаеля (s'egli ha più quel puttino di marmo di mano di Raffaello)". Съ другой стороны, въ бумагахъ Микель-Анджело, хранящихся въ музеѣ Буонарротти во Флоренціи, найдено недавно письмо нѣкоего Ліонардо, шорника по ремеслу, отъ 22-го ноября 1516 года. Въ письмѣ этомъ, Ліонардо, между прочимъ, извѣщаетъ Микель-Анджело, что „Рафаель слѣпилъ изъ глины мальчика для Пьетро д'Анкона, а послѣдній уже почти окончилъ его изъ мрамора, и говорятъ, что модель очень хороша. Да будетъ вамъ это извѣстно." (Ha fatto un modello di terra a Pietro d'Ancona, d'un puttino, e lui l'a presso che finito di marmo, e dicono sta assai bene. Siavi avviso). Эти два несомнѣнныя доказательства, идущія изъ двухъ совершенно чуждыхъ другъ другу источниковъ, для насъ крайне драгоцѣнны. Прошло однако 248 лѣтъ послѣ смерти Рафаеля, и во все это время объ изваянномъ имъ мальчикѣ нигдѣ не упоминалось. Въ 1768 году, Бартоломмео Кавачеппи (Cavaceppi), плохой скульпторъ, но хорошій реставраторъ античныхъ статуй и при томъ большой знатокъ археологіи и искуства, другъ Винкельмана, торговавшій антиками, издалъ подробный каталогъ съ гравюрами реставрированныхъ и проданныхъ имъ статуй, бюстовъ, барельефовъ и другихъ скульптурныхъ произведеній, подъ заглавіемъ: „Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolommeo Cavaceppi, scultore Romano. Volume primo. In Roma MDCCLXVIII. Con licenza dei superiori, in f°". Въ этомъ первомъ томѣ, подъ № 44, значится гравюра рѣзцомъ, величиною въ листъ, изображающая мертваго мальчика, который лежитъ на дельфинѣ. Натуральность позы этого ребенка, стиль его головы и волосъ, наконецъ форма дельфина, весьма напоминаютъ находящуюся въ Фарнезинѣ фреску Галатеи—и это уже одно давало полный поводъ предполагать, что означенное изваяніе — именно тотъ мальчикъ изъ мрамора, о которомъ писалъ графъ Кастильоне своему управляющему. Подпись подъ гравюрою вполнѣ подтверждала это предположеніе: „Delfino che riconduce al Lido il fanciullo da lui involontariamente ucciso"

[1]) Тамъ же, I. 265.

гласитъ эта надпись, „con una delle sue spine nel condurlo a solazzo per mare. Opera di Raffaello eseguita di Lorenzetto e presentamente posseduta da Sua Eccellenza il sig. Bali de Breteuil, Ambasciatore della Sacra Religione Gerosolimitana presso la Sante Sede“. Пассаванъ всячески старался по этимъ указаніямъ разыскать утраченную статую. Послѣ долгихъ разспросовъ, ему удалось наконецъ, въ кладовой дрезденской галереи, найдти старый гипсовый слѣпокъ, доставшійся музею по завѣщанію Рафаеля Менгса. Въ каталогѣ слѣпковъ, принадлежавшихъ Менгсу и составленномъ Ж. Г. Маттеи (J. G. Mattäy) въ 1831 году, группа, о которой идетъ рѣчь, названа: „Putto morto di S. A. R. di Parma“, и помѣчено, что оригиналъ долженъ находиться въ Неаполѣ. Вслѣдствіе этого новаго указанія, Пассаванъ сталъ наводить справки въ Неаполѣ, къ королевскому дому котораго перешло все наслѣдство фамиліи Фарнезе, царствовавшихъ въ Пармѣ. Но здѣсь онъ испыталъ полнѣйшую неудачу и могъ только засвидѣтельствовать совершенную тождественность между гравюрою Кавачеппи и дрезденскимъ слѣпкомъ, а также признать послѣдній за копію съ несомнѣнной работы Рафаеля.

Прошло 30 лѣтъ со дня перваго изданія Пассавана (съ 1839 г.), и споры относительно скульптурныхъ произведеній Рафаеля были давно забыты, когда, совершенно неожиданно, у насъ, въ кладовыхъ Эрмитажа, найденъ былъ оригиналъ статуи, которой такъ долго и безуспѣшно доискивался Пассаванъ.

Хранителю греческихъ и римскихъ древностей при Эрмитажѣ, академику Л. Э. Стефани, поручено было, въ 1870 г., Е. И. В. Великимъ Княземъ Константиномъ Николаевичемъ собрать и описать всѣ древніе мраморы, разбросанные по Павловскому дворцу и парку. Приступивъ къ работѣ, г. Стефани сталъ доискиваться до происхожденія многихъ изъ найденныхъ въ Павловскѣ предметовъ, крайне интересныхъ какъ въ художественномъ, такъ и въ археологическомъ отношеніи. Попытки г. Стефани были сначала безуспѣшны; но, вспомнивъ о примѣчаніи, помѣщенномъ покойнымъ директоромъ Эрмитажа, С. А. Гедеоновымъ, въ предисловіи ко 2-му изданію каталога галереи древней скульптуры, онъ обратился къ нему съ просьбою о содѣйствіи. Въ этомъ предисловіи приводится выдержка изъ книги Даллавея (James Dallaway, Anecdotes of the arts in England) о томъ, что извѣстный въ свое время собиратель древностей, англичанинъ Лейдъ-Броунъ (Lyde Brown), продалъ, въ 1787 году, за 23,000 фунтовъ стерлинговъ, Императрицѣ Екатеринѣ II принадлежавшее ему и находившееся въ Уимбледонѣ (Wimbledon) собраніе скульптурныхъ произведеній. Въ примѣчаніи къ этому извѣстію сказано, что собранію Лейдъ-Броуна былъ

ВЪ МОНАСТЫРЪ

Картина В. И. Якобія

составленъ и напечатанъ въ 1778 г. каталогъ, „но что, къ сожалѣнію, ни въ С.-Петербургѣ, ни въ Лондонѣ, ни въ Парижѣ, не оказалось до сихъ поръ ни одного экземпляра этой рѣдчайшей книги [1])“. Съ небольшимъ чрезъ годъ по напечатаніи 2-го изданія каталога галереи древней скульптуры, въ 1867 году, Гедеоновъ, находясь въ Лондонѣ, случайно напалъ въ библіотекѣ Британскаго музея на два изданія долго имъ разыскиваемаго каталога Лейдъ-Броуновскаго собранія. Оказалось, что дата показана у Даллавея ошибочно. Первый каталогъ напечатанъ былъ въ 1768 году на латинскомъ языкѣ, подъ заглавіемъ: „Catalogus veteris aevi varii generis monumentarum quae cimelliarchio Lyde Browne Arm. Ant. soc. soc. apud Wimbledon asservantur, 1768“, а второй, на итальянскомъ языкѣ, въ 1779 г., подъ заглавіемъ: „Catalogo dei più scelti e preziosi marmi, che si conservano nella galleria del signor Lyde Browne Cavaliere Inglese, a Wimbledon, Contea di Surrey, raccolti con gran spesa nel corso di trent' anni, molti dei quali si ammiravano nelle più celebre gallerie di Roma. In London 1779. Presso Carlo Rivington“. Такъ какъ каталоги эти были уники, то бывшій директоръ Эрмитажа приказалъ ихъ списать, и копіи держалъ у себя, намѣреваясь заняться новымъ описаніемъ галереи древней скульптуры. Къ сожалѣнію, заботы по новой должности директора театровъ отвлекли вниманіе Гедеонова въ другую сторону, и списанные по его порученію каталоги лежали у него безъ употребленія. Узнавъ отъ г. Стефани о затрудненіи, въ какомъ онъ находится относительно окончанія труда, порученнаго ему Великимъ Княземъ, Гедеоновъ поспѣшилъ сообщить ему хранившіяся у него копіи. Мы рѣшаемся напечатать ихъ въ видѣ приложенія къ настоящему нашему труду, въ виду громаднаго значенія, какое эти рѣдчайшіе каталоги имѣютъ для Эрмитажа. 165 предметовъ изъ 260 №№, составляющихъ итальянскій каталогъ, найдены были академикомъ Стефани, частью въ Эрмитажѣ, частью въ Павловскѣ, въ Гатчинскомъ дворцѣ и въ академіи художествъ. Между разными статуями, бюстами, барельефами и проч., упоминаемыми въ итальянскомъ каталогѣ Лейдъ-Броуна, вниманіе г. Стефани остановилось между прочимъ на № 20 (§: Statue e mezzo-figure), который описанъ слѣдующими словами: „Statua sbozzata d'un giovine cavandosi una spina dal piede, opera molto lodata di Mich. Angelo: é nudo, e l'anatomia assai bene intesa; si dica che fosse già nella galeria Medicea“. Это было первое историческое указаніе на давно уже признанное знатоками произведеніе рѣзца Микель-Анджело, мраморную статую молодаго, присѣвшаго накорточки

[1]) Им. Эрмитажъ. Галерея древней скульптуры, 2-е изданіе, IV.

раба, которою великій художникъ намѣренъ былъ украсить задуманный имъ мавзолей папы Юлія II. По приказанію Императора Николая Павловича, статуя эта была, въ 1858 г., перенесена изъ академіи художествъ въ Эрмитажъ. Рядомъ съ этимъ показаніемъ, подъ № 40 того же каталога, Стефани нашелъ слѣдующее описаніе: „Un gruppo d'un putto annegato sopra il dosso d'un delfino, che gli tiene la chioma nella bocca, opera di Lorenzetto Bolognese, secondo il disegno di Raffaello da Urbino; questa sta nella prima classe fra le sculture moderne, essendo d'una bellezza maravigliosa, già nel possesso del barone di Breteuil, ambasciatore di Malta a Roma. Quel gruppo rappresenta un fatto ricordato da Plinio il Giovane nelle sue opere". Это показаніе обратило на себя вниманіе г. Стефани; онъ сталъ искать въ кладовыхъ, и наконецъ, въ углу, среди пыли и сора, найдена была мраморная группа, вполнѣ подходящая къ описанію Лейдъ-Броуна. Въ то время, какъ въ Эрмитажѣ всѣ были подъ сильнымъ впечатлѣніемъ только-что сдѣланной находки, въ Петербургѣ гостилъ д-ръ Цанъ, совѣтникъ министерства художествъ въ Саксоніи. Онъ осмотрѣлъ находившуюся въ мастерской Эрмитажа только-что отысканную группу, и ему показалось, что она вполнѣ воспроизводитъ слѣпокъ, хранящійся въ дрезденскомъ музеѣ. Г. Стефани просилъ саксонскаго ученаго, еще разъ, передъ отъѣздомъ изъ Россіи, хорошенько осмотрѣть найденную имъ группу и, по возвращеніи въ Дрезденъ, сообщить, каково будетъ его окончательное мнѣніе объ ея оригинальности.

Письмомъ изъ Дрездена, отъ 18-го іюня 1872 года, г. Цанъ поспѣшилъ увѣдомить г. Стефани, что, по внимательномъ осмотрѣ гипсоваго слѣпка, хранящагося въ дрезденскомъ музеѣ, онъ окончательно убѣдился, что этотъ слѣпокъ снятъ несомнѣнно съ эрмитажной мраморной группы. Для большей убѣдительности, г. Цанъ приложилъ къ письму точные размѣры слѣпка и снятую съ него фотографію. Какъ размѣры, такъ и фотографія, вполнѣ подтвердили оригинальность эрмитажной группы.

Какъ видно, наша группа перешла изъ галереи Пармскаго герцога во владѣніе посланника мальтійскаго ордена при папскомъ дворѣ, барона де-Бретёля, отъ котораго она досталась Кавачеппи. У послѣдняго ее купилъ Лейдъ-Броунъ, а имъ, вмѣстѣ съ разными античными изваяніями, бюстами и вазами, а также со статуею работы Микель-Анджело, она продана была въ 1787 году Императрицѣ Екатеринѣ II за 23,000 фунтовъ стерлинговъ. Вѣроятно, еще при жизни великой царицы, купленная у Лейдъ-Броуна группа перенесена была въ Таврическій дворецъ, гдѣ, какъ извѣстно, Государыня подолгу живала въ

послѣдніе годы своего царствованія, преимущественно весною. Послѣ смерти Екатерины, о статуѣ позабыли. При Павлѣ, объ искуствѣ мало думали, и служившіе при немъ царедворцы были уже не въ состояніи цѣнить художественныя произведенія. Сперва, какъ можно предполагать, статую перенесли въ кладовую, а потомъ ею украсили Таврическій садъ. Мы еще знавали многихъ лицъ, которыя видѣли ее стоящею въ серединѣ клумбы съ цвѣтами. Въ Таврическомъ саду оставалась она до 1861 года, когда, по повелѣнію въ Бозѣ почившаго Государя Императора, приказано было перенести въ Эрмитажъ всѣ мраморы Таврическаго дворца. Всякое преданіе о происхожденіи группы было утрачено. Строгіе судьи, разбиравшіе перенесенный въ Эрмитажъ мраморъ, нашли группу недостойною вниманія: они выбрали и разставили въ залахъ разныя античныя статуи, вазы и бюсты, а произведеніе Рафаеля снова было заброшено въ кладовую, гдѣ, наконецъ, г. Стефани удалось отыскать его съ крайнимъ трудомъ. Въ то время, когда въ Эрмитажѣ всѣ заняты были новымъ открытіемъ, любители вспомнили, что въ 1857 году, на художественной выставкѣ въ Манчестерѣ, выставлена была, подъ именемъ Рафаеля, мраморная группа, представлявшая также мертваго ребенка, лежащаго на дельфинѣ, и весьма сходная съ тою, которая только-что была открыта въ Эрмитажѣ. Группа принадлежала сэру Генри Брюсу (Henry Bruce) и перешла къ нему отъ графа Бристольскаго, епископа Деррійскаго (Earl of Bristol, bishop of Derry). Описаніе ея и гравированное изображеніе помѣщены были въ англійскомъ журналѣ „Penny Magazine“. Остроумный французскій литераторъ, писавшій много объ искуствѣ подъ псевдонимомъ В. Бюржѐ (W. Burger), въ своей интересной книжкѣ о манчестерской выставкѣ, нѣсколько подсмѣивается надъ этою самозванною статуею и критикуетъ въ ней недостатки рисунка и округлую, вялую лѣпку [1]). Съ другой стороны, профессоръ Гетнеръ (Hettner), подъ вѣденіемъ котораго состояли слѣпки дрезденской галереи, печатно доказалъ, что выставленная въ Манчестерѣ группа — не болѣе, какъ посредственная и притомъ значительно увеличенная копія съ гипсоваго слѣпка, принадлежавшаго Менгсу. Наконецъ, новое доказательство, на этотъ разъ уже окончательно, подтвердило полное тождество эрмитажной группы со статуею, принадлежавшею Кавачеппи. Хранитель эрмитажной картинной галереи, профессоръ Т. А. Нефъ, находясь въ Римѣ, увидѣлъ въ 1857 году, у датскаго скульптора Лоча (Lotch), нѣсколько попорченный гипсовый слѣпокъ, живо напоминавшій эрмитажную группу. Слѣпокъ

[1]) Trésors d'art en Angleterre, par W. Burger. 447.

былъ купленъ Лочемъ за безцѣнокъ послѣ смерти Кестнера, извѣстнаго археолога и любителя искуствъ, друга Винкельмана, Агелики Кауфманъ и Рафаеля Менгса, умершаго въ Римѣ въ качествѣ полномочнаго министра ганноверскаго короля при папскомъ дворѣ. Ему слѣпокъ оставила, по завѣщанію, Ангелика Кауфманъ, другъ и сожительница Рафаеля Менгса. Ясно, что слѣпокъ этотъ былъ ничто иное, какъ повтореніе дрезденскаго гипса, одновременно съ послѣднимъ снятый съ эрмитажнаго оригинала, принадлежавшаго въ то время еще герцогу Пармскому.

Самые тонкіе знатоки, каковы были въ свое время баронъ де-Бретёль, Винкельманъ, Кавачеппи, Рафаель Менгсъ, Ангелика Кауфманъ и Кестнеръ, очевидно, вполнѣ признавали въ эрмитажной группѣ творчество Рафаеля. Иначе невозможно объяснить себѣ того благоговѣйнаго почтенія, съ какимъ спеціалисты по дѣлу искуства хранили гипсовые слѣпки и передавали ихъ другъ другу по завѣщанію, какъ художественную драгоцѣнность. Когда Нефъ увидѣлъ у Лоча доставшійся ему отъ Кестнера слѣпокъ, эрмитажная группа валялась еще въ пыли кладовой, и никто о ней не думалъ. Даже самъ Нефъ не имѣлъ о ней понятія. Красота слѣпка поразила однако русскаго художника, и онъ заказалъ съ него Лочу мраморную копію для Е. И. В. Великой Княгини Екатерины Михаиловны. Послѣ открытія эрмитажной статуи, гипсовый слѣпокъ былъ купленъ у Лоча и привезенъ въ Петербургъ. Онъ оказался точнымъ снимкомъ съ только-что найденной мраморной группы. Этимъ уже окончательно и неопровержимо доказывалось тождество эрмитажной статуи съ группою Кавачеппи.

Авторитетъ Пассавана, до изданія перваго тома составленнаго Кроу и Кавальказелле жизнеописанія Рафаеля, былъ неоспариваемъ во всемъ, что касается до Рафаеля и его произведеній. Даже названные нами новые изслѣдователи, трудъ которыхъ, къ сожалѣнію, прерывается на переселеніи Рафаеля въ Римъ, безпрестанно ссылаются на Пассавана и съ особеннымъ почтеніемъ отзываются объ его мнѣніяхъ. Онъ видѣлъ завѣщанный Дрездену слѣпокъ Менгса и не усомнился признать въ немъ ту самую статую младенца, о которомъ упоминаетъ въ письмѣ къ своему управляющему графъ Кастильоне. „Надобно предполагать“, говоритъ Пассаванъ, „что это былъ первый опытъ Рафаеля въ ваяніи, такъ какъ не всѣ части ребенка одинаково хорошо исполнены — между прочимъ, оконечности. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, какъ напримѣръ на груди, плохо еще управляемый художникомъ рѣзецъ слишкомъ глубоко прошелъ по мрамору, отчего лѣвая сторона прекрасно вылѣпленной въ остальныхъ частяхъ груди вышла нѣсколько меньше правой. Едва ли

дельфинъ, движеніе котораго лишено естественности, былъ изваянъ по рисунку Рафаеля. Вѣроятно, великій художникъ поручилъ исполненіе этого аксессуара Лоренцетто, которымъ руководилъ здѣсь не возвышенный и утонченный вкусъ Рафаеля, а собственная фантазія. Предположеніе это подтверждается еще тѣмъ обстоятельствомъ, что художественное исполненіе дельфина равномѣрно во всѣхъ его частяхъ, въ ребенкѣ же, напротивъ, какъ сказано выше, оконечности изваяны очень небрежно. Быть можетъ, Лоренцетто не осмѣлился дотронуться до тѣхъ частей группы, которыя вышли изъ-подъ рѣзца Рафаеля [1])".

Столь долго забытая статуя оказалась, въ силу неопровержимыхъ доказательствъ и самыхъ вѣскихъ авторитетовъ, произведеніемъ Рафаеля. Подлинность ея подтверждается рядомъ документовъ, изъ которыхъ первый — руки современника и искренняго друга величайшаго изъ художниковъ. Извлеченная изъ эрмитажной кладовой группа была очищена, приведена въ порядокъ и выставлена по срединѣ VII-го эрмитажнаго кабинета, гдѣ висятъ произведенія Рафаеля и Корреджо Значеніе ея въ исторіи искуства — громадное; но въ то же время нельзя не замѣтить, что слава урбинскаго художника не увеличилась отъ его опытовъ въ ваяніи. Какъ мертвый ребенокъ на дельфинѣ, такъ и статуя пророка Іоны, кажутся только слабыми, хотя и высокоталантливыми опытами, когда сравнишь ихъ съ чудесами, произведенными кистью Рафаеля на стѣнахъ и на холстѣ.

С. А. Гедеоновъ составилъ подробное изслѣдованіе о младенцѣ на дельфинѣ, читанное въ засѣданіи нашей академіи наукъ 22-го августа 1872 года. Изслѣдованіе это появилось въ прибавленіяхъ къ 21-му тому Записокъ академіи (1872 г.), подъ заглавіемъ: „Мертвый ребенокъ на дельфинѣ. Группа изъ мрамора, приписываемая Рафаелю", а потомъ отдѣльною брошюрою, на французскомъ языкѣ: „L'enfant mort porté par un dauphin, groupe en marbre, attribué à Raphaël, par M. de Guédeonow, directeur de L'Ermitage Impérial. Lu le 22 août 1872. S. Petersbourg. Imprimerie de l'Academie Impériale des sciences. 1872. 8°", съ приложеніемъ фотографіи, снятой съ дрезденскаго слѣпка. Слухъ о сдѣланной въ Эрмитажѣ находкѣ распространился по Европѣ; появились статьи въ разныхъ журналахъ, между прочимъ статья г. Добберта въ Аугсбургской газетѣ (№ 8, ноября 1872 года), на которую Гедеоновъ отвѣчалъ въ № 336 той же газеты за тотъ же годъ. Во Флоренціи даже вышла брошюра адвоката Дженерелли: „Sopra una statuina in marmo di Raffaello Sanzio etc.

---

[1]) Passavant. Raphael d'Urbin, II, 375.

Firenze, 1873". Въ брошюрѣ этой впервые напечатано было никому до того времени неизвѣстное письмо шорника Ліонардо, о которомъ мы упомянули выше. Итальянскій адвокатъ, тѣмъ не менѣе, отрицалъ оригинальность эрмитажной группы, подъ тѣмъ предлогомъ, что въ дошедшихъ до насъ письмахъ дѣло идетъ только о мальчикѣ, а никакъ не о группѣ. Вслѣдствіе этого, Дженерелли указывалъ на статуэтку мальчика, принадлежавшую нѣкоему Момми, которую онъ считалъ настоящимъ оригиналомъ Рафаеля. Статуэтка была представлена на судъ флорентійской академіи, которая однако единогласно признала ее даже недостойною серьезнаго разсмотрѣнія. По поводу этой пустой флорентійской брошюры, Гедеоновъ напечаталъ возраженіе на французскомъ языкѣ: „L'enfant au dauphin de Raphael (v. le Bulletin de l'Academie Imperiale des sciences de S. Petersbourg T. XVIII p. 82—91). S. Petersbourg 1873. Librairie de la Cour Imperiale H. Schmitzdorff d. 8°".

ПРИЛОЖЕНІЕ I.

CATALOGUS
VETERIS ŒVI VARII GENERIS MONUMENTORUM

quæ
Cimelliararchio
Lyde Brown Arm.
Ant. soc. soc.
apud Wimbledon asservantur
1768 [1])

№ 1. Protome senatoris Romani, ut a lato clavo si modo sit clavus conjectari licet, optime conservata, quatuor abhinc annis in loco dicto Roma Vecchia non longe ab urbe Roma distante effossa. 1779. Busti № 19. G. № 79.

№ 2. Altera viri item incogniti, aeque conservata, ore perquam duro a Belisario Amidei harum rerum studioso Romae empta.

№ 3. Altera incogniti Cneio Pompeio autem non absimilis. G. № 236.

№ 4. Trajani protome egregia et integra. 1779. Busti № 8. G. № 232.

№ 5. Marii protome excellenti artificio.

№ 6. Aelii Caesario protome rara.

---

[1]) №№, слѣдующіе за описаніемъ предметовъ, относятся: 1-ый къ итальянскому каталогу 1779 г., 2-ой къ галереѣ древнихъ статуй Им. Эрмитажа. Предметы, непомѣченные въ концѣ или № Эрмитажа или обозначеніемъ «Павловскъ» и пр., не найдены и вѣроятно не вошли въ составъ собранія, купленнаго Екатериною II у Лейдъ-Броуна.

№ 7. Hercules serpentes strangulantis statua parva, fons olim fuisse videtur, serpentis ore ad tubum recipiendum perforato, aedem loco quo prima in hoc catalogo memorato protome reperta.

№ 8. Silenum hirsutum ebriumque statua bene exprimens, operis egregii et quondam penes supradictum Belisarium Amidei; tres pedes duasque uncia alta. 1779. № 12. G. № 274.

№ 9. Pueri blande ridentis et cum anate ludentis statua pene integra. Кладовая.

№ 10. Hercules statua pari magnitudine eademque artificii pulchritudine ac Sileni praecedentis, et per omnia (nisi quod hujusce caput sit laureatum) celeberrimo illi Herculi Farnesiano simillima. 1779. № 27. G. № 3.

№ 11. Tiberii protome permagna Athenis effossa olim penes Edwardum Javonner equitem, humeri cum pectora, ex marmore vario facte sunt. 1779. Teste № 19. G. № 221.

№ 12. Urna sepulchralis elegans apri venationem anaglyhico opere exhibens, in villa Cardinali Valenti Romae reperta. Ectypam a Jacobo Stuart, anno 1748. Romae in aes incisum est. G. № 124.

№ 13. Pueri protome eximia, laevum capite inclinato adeo integra ut illam alpicienti vel pridie facta videatur, in Amphitheatro Castrensis nunc monachorum Sanctae Crucis horto Romae reperta.

№ 14. Altera puellae digna cum priori consociari; ex aedibus Ducio Althemps Romae empta.

№ 15. Opus anaglyphicum circulare artificis haud veteris aevi manu, Baccii Bandinelli forsan, ad exemplum numismatis Graeci Neapolim spectantis cujus meminit Ant. Agostini.

№ 16. Alterum item anaglyphicum opus, forma autem oblonga Agrippinam exhibens, inter ruinas Herculanensis erutum.

№ 17. Faustinae majoris Trajani, et quinti Herennii, tres protomai minutae. № 18. № 19. G. № 252. 246?

№ 20. Bacchi Juvenis caput elegans. 1779. Teste № 50. G. № 170.

№ 21. Pueri, Triptolemi sub imagine, ut spicea corona Arguit protome; sunt qui illam Trajanum reerre putant. 1779. Teste № 21. G. № 187.

№ 22. Altera pueri, quae fortasse ob numismatum defectum nosci non potest.

№ 23. Altera Neronsis Juvenis elegans, quondam penes Antonium Borioni.

№ 24. Fauni redentis caput integerrimum, et Maxime laudandum ob operis insigne Artificium. 1779. Teste № 11. G. № 56.

№ 25. Lucretia protome pulchra.

№ 26. Altera pueri ignoti egregia.

№ 27. Scipionis Africani protome, humeri cum pectore operis sunt recentioris.

№ 28. Caput viro cujusdam ignoti, capillis summa Arte perfectis.

№ 29. Caput Albani rarissimum. 1779. Büste 20. Павловскъ.

№ 30. Feminae pulcherrimae protome elegantissima, Faustinae majori haud dissimilis.

№ 31. Minervae caput galeatum, humani capitis magnitudinem valde superans, quod ob egregium operis artificium nulli, quae hactenus repertae sunt, hujusce generis elegantiarum, secundum censeri debet. 1779. Teste № 16. G. № 176.

№ 32. Statuae Apollinis fragmentum umbilico tenus; dolendum sane est, partem inferiorum nunc deesse opus enim praestantissimam artificis Graeci manum arguit.

№ 33. Statua pueri in monstrum marinum insidentis opere eleganti.

№ 34. Altera cupidinis in pellem leonis cum clave Herculea dormientis, ad pedes et propre sinistram lacertae duae sunt; vide Nixons Essay on a Sleeping Cupid in the Pomfret Collection. Haec cum anticedenti in vinea Marchionis Capponi juxta portam Haminiam effossa fuit.

№ 35. Statua Veneris semireductae laudatissima supra humanae formae magnitudinem paulo exsurgens, celeberrimae illi magni ducis Etruriae similis. Haec cum septem proxime praecedentibus musaei Cardinalis Alexandri Albani olim fuerunt ornamenta. Павловскъ.

№ 36. Antinoi formosissimi juvenis, caput eximium, pinea corona redimitum ex aedibus Marchionis Massimi Romae. 1779. Teste № 7. G. № 66.

№ 37. Ledae caput egregium nuper cum sequente Romae effossum.

№ 38. Gladiatoris caput pari laude dignum. 1779. Teste № 3. Павловскъ.

№ 39. Hercules juvenis caput, quondam penes Bryan Fairfax Arm. 1779. Teste 22. 23. 27. 41? G. № 48.

№ 40. Junoni caput vitta cinctum, humani capitis magnitudinem superans atque ore illo venusto conspicuum, quo Deae decet esse Jovisque conjugis. 1779. Busti 13. G. № 44.

№ 41. Barbari caput simili magnitudine, vultu dijecto capillis et in superiore labro barba promissis

et squalidis: Provinciam (si modo Provinciam sub virili forma representari fas sit) Barbarorum subjectam non inepte referre videtur.

№ 42. Juliae Titi filiae protome laudatissimae, capite velato, multis magnisque, cincinnis conspicua ut in grimmis extat, naturalem feminae magnitudinem valde superans. 1779. Busti № 16. G. № 71.

№ 43. Faustinae minoris protome formosissima et integerrima capillis eleganter dispositis et ordinatis.

№ 44. Aenobarbi Neronis patris protome praeclara, et opere singulari.

№ 45. Juliae Piae Sept. Severi uxoris protome, quae inter prestantissimas veteris aevi elegantiarum reliquias, merito reponi debet.

№ 46. Domitiae caput colossaeum, magna pulchritudine; hoc cum quatuor praecedentibus aedis Vitelleschi Romae ornabat, et per multos annos ne inde emitterentur cautum fuit, at forte fortuna huc tandem advecta. 1779. Teste № 15. G. № 71.

№ 47. Agrippinae majoris caput ingens et insigne ex Basalte.

№ 48. Niobis filiae protome perpulchra. 1779. Teste № 9. G. № 358?

№ 49. Amazonis vulneratae caput egregium. 1779. Teste № 38. G. № 78.

№ 50. Viri caput aestatem representans, et a corona quercea et spicis conjectari licet. G. № 174?

№ 51. Pescennii Nigri protome rarissima et excellens.

№ 52. Platonis caput integrum et elegans in terminum desinens in villa Hadriani Tiburtina repertum. 1779. Teste № 44. G. № 54.

№ 53. Protome Junonis colossae simul et venustissima. 1779. Busti № 15. G. № 200.

№ 54. Senis protome summo artificio effecta.

№ 55. Juvenis ex marmore purissimo statua chlamyde a tergo decidente. Hanc cum quatuor praecedentibus fuisse penes Cardinalem Polignac dum Romae legationem agebat, fama est. Кладовая.

№ 56. Florae statua stolata, et egregia fasciculum flora sinistra tenentis. 1779. № 5. G. № 269.

№ 57. Altera pueri passerem mortuum (quem manu adhuc retinet) spectantis et deflentis, omnino elegans. Павловскъ.

№ 58. Euterpis musae statua valde laudanda, quae nuper Palestrinae (quondam Praeneste) effossa fuit. 1779. № 6. G. № 262.

№ 59. 60. 61. Tria marmora triangularia quaequondam pedes Candelabrorum fuerunt, opere eleganti. 1779. Caud. 3. G. № 297. 298. Павловскъ.

№ 62. Urna sepulchralis ornata, tertio tomo a Comite Caylus Lutetiae edito hujus ectypum aeri incisum videre licet; in Campania Romae reperta. Павловскъ.

№ 63. Urna grandior, vulgo sarcophagus dicta, quatuor abhinc annos Palestrinae effossa. Cupidinem ad Psychen in vinculis ductum opus anaglyphicum refert.

№ 64. Altera etiam grandior, cujus pars anterior Circenses ludos exhibet.

№ 65. Bacchantis figura sedentis, anaglyphico opere circulari forma, fructus Priapo, sacrificaturae ab pulchritudinem valde miranda.

№ 66. Senis ignoti protome ad demidium extano, eadem forma nec minori pulchritudine ac Bacchanti, annis abhinc duodecim tragula Bacarum semi subducta est, optime conservata et sine dubio Gracci artificio opus, signum pone caput, quod certe ad id, quasi insigne aliquid, resert, hactenuo est inexplicitum. 1779. Med. № 2. G. № 257.

№ 67. Mulieris protome elegans forsitan Antoniae.

№ 68. Jovis placidi sive mitio statua seminuda, umbilico tenus, parte inferiore in terminum desinente operis egregii et aptissime exprimens.

Vultum quo coelum tempestatesque serenat ex aedibus Principio Columnae Romae.

№ 69. Pueri caput formosissimum, summisque laudibus dignum.

№ 70. Caput galeatum, ore dolore distorto cui non inepte respondet.

Vulnere lethali forsan perituruo Achilles. 1779. Teste № 6. G. № 172.

№ 71. Minervae caput elegans galeatumque. Павловскъ.

№ 72. Herculis juvenis caput ingens, et excellens.

№ 73. Herculis cruciati fragmentum, umbilico tenus, artificio peritissimi opus, cujus meminit Rev. Dom. Spence libro cui titulus Polymetis; humanae forma magnitudinem superat, ejusque pretium aestimari nequit. 1779. Statue № 41. G. № 23.

№ 74. Tabula marmorea a venatione reditum exhibens, curru animalibus (lupo scilicet et apro) nucto; in libro cui titulus:

Admiranda Romanarum antiquitatum, ectypum invenimus.

№ 75. Endymionis dormientis statua, umbilico tenus, artificis Graeci opus absolutum, cujus meminit Hooroni in libro dicto, Roma antica e moderna, tantae pulchritudinis est, ut descriptionem meritis ejus plurimum abesse necesse sit. Haec cum sex proxime praecedentibus ex aedibus Barberinis provenit. 1779. № 42. G. № 13.

№ 76. Protome virilio formosissima et intergerrima at ignoti.

№ 77. Mulieris ignotae altera, parique laude digna.

№ 78. Caput ignotum juvenis formosi.

№ 79. Vas ingens ex marmore Pario elegantissimum a summo ad unum septem pedes atque uncias octo altum, media pars anaglyphico opere Baccanalia, aut, ut alii putant Trimalchionem Petronianum refert. 1779. Vasi № 23. G. № 189.

Pisae prope basilicam vas antiquum est huic omnino simili parique magnitudine.

№ 80. Vas marmoreum quod priori nec magnitudine nec operis elegantia cedit. Historiam Iphigeniae ad Dianae aram immolandae opere anaglyphico exhibet. In villa Medicea Romae vas est huic adeo simile, ut magnitudine tantum praestat. Hoc vero una cum praecedenti ex hortis Justinianis Romae provenit. Utrumque ob operis praestantiam, ad quod hujusce generis elegantiae sunt rarissimae, pretii vel maximi aestimatur; nisi Romae enim, nihil his simile usquam gentium Vivendum est. 1779. Vasi № 24. G. № 190.

№ 81. Urnae pulcherrimae, vasaque elegantissimae plus quam quinquaginta, quorum magna pars ex aedibus Justinianis, quaeque singulatim describere nimis longum esset. Павловскъ.

In hoc cimeliarchio paucis abhinc annis triginta aliae protomai asservabantur, quarum decem nunc penes Comitem di Egremont videndae sunt, sexque aliae una cum statua Paridis venustissima, dextra pomam, sinistra pedum pastorale tenentis quas nobilissimus Marchio de Rockingham habet in deliciis, reliquae hic illic sparsae sunt; item urnae non paucae, lapideo sepulchrales et vasa antiqua, quae nobilissimus Comes de Bessborough nunc possidet.

ПРИЛОЖЕНІЕ II.

CATALOGO
DEI PIU SCELTI E PRECIOSI
MARMI
CHE SI CONSERVANO NELLA
GALLERIA
DEL
Sigr. Lyde Brown
Cavaliere Inglese a Wimbledon
nella contea di Surrey,
raccolti
con gran spesa nel corso di trent' anni, molti dei quali si ammiravano
prima nelle più celebri
Gallerie di Roma.
In London
1779
Presso Carlo Privington. [1])

Teste con Pettini, No. 57.

№ 1. 2. Due bellissime teste ben conservate d'Albino e d'un altro incognito; la prima è ben rara, e la chioma d'ambedue è lavorata con gran gusto; gia nella nella galeria del Card. Allessandro Albani.

---

[1]) См. примѣчаніе къ приложенію I. Первыя цифры относятся здѣсь къ предшествующему, латинскому каталогу.

№ 3. Testa ideale di gran bellezza d'un Gladiatore, trovata quatordici anni sono a Roma Vecchia; ben conservata. 1768 № 36. Павловскъ.

№ 4. Gran testa d'Agrippina di marmo bigio, di scultura eccellente e di tutta conservazione; gia nella villa Mattei a Roma.

№ 5. Testa grande e graziossima di Guinone già nella galleria Albani. G. № 181.

№ 6. Testa d'Achilla noribondo, di scultura Greca, e d'uno stile il più sublime essendone l'espressione maravigliosa; nel palazzo Barberini, dove prima si conservava, era chiamata un Allessandro. 1768. № 70. G. № 172.

№ 7. 8. Due teste d'Antinoo favorito d'Adriano, e secondo il solito di gran bellezza, quella con una corona di fiori era prima nel palazzo Massimi e l'altra sotto il carattere di Mercurio in una villa principale di Roma. 1768. № 36. G. № 66. G. № 74.

№ 9. Testa belissima ed ideale d'una figlia di Niobe di Greca scultura; è l'istesso carattere che il Guido ha tante volte copiato nelle sue opere. 1768. № 48. G. № 358.

№ 10. Testa d'un putto bella a maraviglia, colla chioma arriciata; già nel palazzo Barberini, e ben conservata.

№ 11. Testa d'un Fauno di scultura Greca, e di tutta conservazione. 1768. № 24. G. № 56.

№ 12. Testa grande d'Efestione moribondo, così chiamato dal Card. Albani suo primo possessore, è di scultura Greca, è trovata vicino a monte Citorio G. № 43.

№ 13. Testa grande ed ecellente di Bacco, gia del Card. Albani, è un residuo di una statua, perche si vede parte della man dritta appoggiata sulla testa. G. № 173.

№ 14. Altra testa grande e graziosa della Niobe.

№ 15. Testa superba e molto colossale di Domitia, moglie dell' Imperatore Domiziano; la chioma è singolarissima. Già nel palazzo Verospi. 1768. № 46. G. № 70.

№ 16. Testa colossale di Minerva; perfettamente conservata, e di tal eccelenza (essendo di Greco scalpello) che fin qui non è stata mai trovata uni altra più bella; già nella villa Albani. 1768. № 31. G. № 176.

№ 17. 18. Due belle teste di Settimio Severo e di Marc. Aurelio; la prima era già nel palazzo Carpegna. G. № 230. G. № 249.

№ 19. Testa colossale di Tiberio di gran merito; fu trovata a Artene e regalata al Cavaliere Edoardo Fawkner, ambasciatore Inglese a Constantinopoli, dai cui credi è stata comprata. Il panneggiamento è di jaspro di Sicilia. 1768. № 11. G. 221.

№ 20. 21. Due teste ideali ed eccellenti; quella d'una figlia di Niobe fu prima nella galleria Albani; l'altra rappresenta un giovane sotto la figura dell' estate con una corona di frutti intorno alla testa. 1768. № 21. G. № 187.

№ 22. 23. Due testi ideali e belle; ciascheduna d'un Ercole giovane. 1768. № 37. G. № 48.

№ 24. 25. Due altri di merito eguale, d'Antonia e di Mario.

№ 26. 27. Due altri bellissime ed ideali d'una Musa e d'un Ercole giovane.

№ 28 fin a 37. Dieci testine eccellenti; fra le altre quelle die Marc. Aurelio giovane, di Bruto giovane, e di Cattone maggiore; le altre sono sconosciuti, ma graziosi. Павловскъ.

№ 38. 39. Due belle teste ideali d'un Amazone, già nel palazzo Santo Buono, e d'una donna ignota' forse una Musa, la cui chioma è graziosissima, comprata a Napoli. 1768. № 49. G. № 78. Подобныя въ Павловскѣ.

№ 40. Testa di Minerva di Greco scalpello, e di grandezza naturale, bella senza paragone, e perfetta come se fosse stata scolpita ieri; trovata tre anni sono nella villa Caserta vicino a Santa Maria Maggiore; è l'ornamento principale fra le teste di questa galleria.

№ 41. 42. Due belle teste d'un Ercole giovane e d'una donna ignota.

№ 43. Testa bellissima d'un Meleagro, un poco meno di grandezza naturale. G. № 28.

№ 44. Testa colossale di Giove Terminale, secondo l'opinione del Card. Albani, benche tale teste siano state fin qui chiamate Platoni. 1768. № 52. G. № 54.

№ 45. 46. Due teste grande e perfettamente conservate di Giuba e di Scipione Africano.

№ 47. 48. Due teste di bronzo; quella di Bacco giovane era già nel palazzo del Principe de Conti a Parigi, l'altra è un ritratto sconosciuto, ma grazioso.

№ 49. Testa bella di Roma, rappresentata sotto la figura di Minerva, con elmo e pennacchio, già nel palazzo Barberini.

№ 50. 51. 52. Tre testine d'un Bacco giovane, d'una Diana Etrusca e d'un Pane; quest'ultima è capricciossima, essendovi grappoli d'uve in vece di barba e mustacchi. 1768. № 20. G. № 178. G. № 40. G. № 46.

№ 53. 54. Due teste, l'una d'un Gladiatore trovata nella villa Adriana e l'atra d'un ritratto sconosciuto.

№ 55. Testa bellissima d'un Meleagro, più grande della natura, comprata dal duca di Colombrano a Napoli. G. № 222.

№ 56. 57. Testa elegante d'Agrippina minore, di più una testa doppia di Bacco ed Arianna a modo di Giano. G. № 185.

Vasi, No. 29.

№ 1. Un vaso d'alabastro orientale, transparente, d'un piede e otto uncie di diametro, ed il più grande nel gabinetto del Card. Albani dove è stato comprato, ben conservato. G. № 338.

№ 2. Un altro dall' istesso gabinetto, ancor più bello, essendo d'alabastro agatino, ma di tredici uncie sole di diametro, conservato come se fosse stato fatto ieri. G. № 339.

№ 3. Vaso moderno bensì, ma d'una forma la più elegante, e di marmo Pavonazzo; alto quasi tre piedi; i manichi rivoltati sono di grandissimo gusto.

№ 4. Un vaso grande ed antico, di sedici uncie di diametro e d'un marmo rarissimo chiamato Fiore di Persico, bello a maraviglia.

№ 5 fin a 16. Dodici altri più piccoli, ma non meno belli, di marmo Pario, Pecorella, Palombino, Pavonazzo ed alabastro orientale; vene sono solamente due antichi, ma le forme di tutti sono eleganti.

№ 17. Un vaso superbo di Porfido alto tre piedi, opera moderna, ma stimatissima, a cagione della durezza del marmo è molto ben scavato.

№ 18. Vaso moderno ma grande, di dieci otto uncie di diametro, d'un marmo bellissimo chiamato Presciuto.

№ 19. Un altro moderno di tre piedi d'altezza e di marmo Pario. Gli animali ed il fogliame all' intorno sono nel gusto il più squisito. G. № 360.

№ 20. Un altro moderno, di due piedi d'altezza, d'un alabastro molto curioso chiamato Ghiacciato.

№ 21. Un vaso antico della più gran magnificenza e di marmo Numidico, di due piedi e mezzo di diametro; già nella villa Mattei; è veramente un pezzo superbo.

№ 22. Vaso antico di marmo Pario, alto due piedi e mezzo, con manichi ed altri ornamenti di grandissimo gusto.

№ 23. 24. Due vasi nobili ed antichi, alti sette piedi e mezzo, già nella villa Justiniani, ed i soli di quest' altezza fuor d'Italia. Il basso rilievo d'uno rappresenta la festa di Irimalcione discritta da Petronio; il padre Montfaucon la chiama: una processione Baccanale, la scultura n'è eccelente e ben conservata; sul principio di questo secolo è stata intagliata; il basso rilievo dell' altro è il sacrificio d'Ifigenia, affatto simile a quel famoso nella villa Medici, ma la forma del vaso è differente. 1763. № 79. 80. G. № 189. 190.

№ 25. 26. Due bei vasi moderni, fatti da Carlo Albacini scultore famoso a Roma ora vivente; l'uno è copiato dall' antico nella villa Albani, ed il basso rilievo rappresenta sei Baccanti che stanno per sacrificare; l'idea dell' altro è presa da quel famoso basso rilievo delle ore ballanti nella villa Borghese; sono alti due piedi e mezzo.

№ 27. Vaso antico largo da tre piedi e mezzo e col piede alto quattro piedi, trovato nella villa Adriana a Tiroli, i manichi sono d'un gran gusto, ciascheduno essendo composto di due colli di cigno rivoltati.

№ 28. Vaso antico bislungo di cinque piedi, di marmo Numidico, con tre maschere, una in faccia le altre due nei fianchi, trovato nella villa Adriana; non essendo grande a bastanza per bagnarsi, pare che è stato un vero monumento di magnificenza.

№ 29. Vaso scannellato del più vivo Porfido, alto quatordici uncie, opera elegante di Silvio Veletrano del secolo passato.

Bassi Rilievi, No. 10.

№ 1. Freggio antico largo quatordici uncie già nella villa Justiniani; vi è una bellissima figurina d'un Amorino, le di cui parti inferiori finiscono in fogliami con gran gusto.

№ 2. 3. 4. Tre bei bassi rilievi antichi; uno dei quali rappresenta il Did. Mitra pugnalando un bove; vi sono altri animali ed un' iscrizione curiosa; comprata degli eredi del Card. Valenti segredario di stato; il secondo rappresenta tre Ninfe di Fontane con conchiglie nelle mani; un bellissimo bove è il soggetto del terzo.

№ 5. Un gruppo grazioso di tre Amorini che dormono, opera moderna, ma bella, del secolo passato, e d'un sol pezzo di marmo bianco affissato sopra un fondo di pietra paragone; altre volte nella villa Mattei.

№ 6. Alto rilievo d'Alfeo ed Aretusa, molto bello e largo di sedici uncie. Академія Художествъ. № 146.

№ 7. Un altro, largo di cinque piedi; anticamente parte d'un freggio del tempio di Giove a Nola; il festone di fivre colle teste di bue ed un vaso di forma bella sono di scultura eccellente. G. № 261.

№ 8. Un altissimo rilievo di quattro teste in un compartimento con un iscrizione sepolcrale molto curiosa, alto quattro piedi e mezzo, comprato dagli eredi del Sgr. Burioni, e di scultura eccellente.

№ 9. Bellissimo basso rilievo largo di tre piedi, di Bacco montato sopra un Centauro, con un Fauno accanto. Академія Художествъ. № 1.

№ 10. Un basso rilievo della più gran bellezza, opera del famoso Fiamingo, si vedono quattro piedi scherzando, opera più volte replicata da questo scultore; largo due piedi e tre uncie.

Candelabri Antichi, No. 4,

№ 1. Candelabro elegante, alto cinque piedi; il fusto è ornato con foglie d'edera, ed il piedi triangolare con belle figurine in basso rilievo. G. № 128.

№ 2. Un altro ugualmente bello ed ornato da per tutto con fiori e foglie, alto quattro piedi. G. № 125.

№ 3. Il piedi triangolare senza fusto d'un candelabro, i tre bassi rilievi sono della più gran bellezza e di scultura Greca; gli angoli sono ornati con sfingi e teste di capre di ottimo gusto. 1768. № 56. Павловскъ.

№ 4. Un candelabro alto cinque piedi; non si puo idearsi une cosa più bella, il fusto è ornato con spiche di grano e foglie della più gran conservazione, e di ottima scultura; nei tre lati del piedi vi sono altrettante teste di Medusa tutte differente. G. № 129.

Medaglioni, No. 2.

№ 1. Un medaglione di tredici uncie di diametro copiato da una medaglia Greca di Napoli, la testa, che è di Proserpina, è dell' ultima bellezza.

№ 2. Un altro antico, di due piedi di diametro e di ottima scultura Greca, rappresenta una testa sconosciuta in alto rilievo e perfettamente conservata, dietro la testa si vedono molti volumi legati insieme, onde si crede che sia il ritratto venerabile di qualche Poeta; Venti anni sono fu pescato da un pescatore sul lido di Baiae. Alcuni lo stimano un Omero, come si vede dal rame aggiunto. Di questa opinione era il Sigr. Wood (letterato molto intendente d'antichità) nel suo saggio sopra Omero publicato pochi anni sono in Inglese. 1768. № 66. G. № 227.

Piedi Votivi, No. 3.

№ 1. 2. 3. Tre piedi votivi fin alle polpe delle gamba di alabastro orientale fiorito; l'uno è un poco più grande del naturale; i due altri sono d'una grossezza stupenda, essendo l'uno lungo due piedi e quattro uncie con dita d'alabastro orientale transparente, già nella galleria Albani. Tali soggetti e di tal bellezza sono rarissimi, poiche fuor di queste tre, non se ne trovavano altri a Roma. G. № 110. 117. 123.

Colonne e Piedestalli, No. 35.

№ 1. Un bellissimo capitello ottimamente conservato d'un pilastro d'ordine Ionico, trovato nella villa Verospi. Nei voluti in vece dei contorni interiori ei sono due sfingi d'eccellente scultura; il Cavalier Piranese l'ha intagliato a cagione della sua bellezza e bizzaria nel suo libro della magnificenza dei Romani.

№ 2. Una colonna d'alabastro orientale pregiatissimo e transparente, alta quattro piedi, è alzata sopra un piede ben ornato di Breccia, e sostiene il vaso d'alabastro agatino № 2. E stata comprata dagli eredi del Card. Pirelli.

№ 3. 4. Due colonne bellissime e massive di Verde antico alte sei piedi e due uncie senza le loro basi di marmo bianco, non vi sono capitelli, poiche secondo il costume Italiano sostengono Vasi

№ 5. 6. Due altre molto più pregiate; essendo d'alabastro orientale fiorito di bellezza straordinaria e massiccie, alte cinque piedi e dieci uncie senza le basi di marmo bianco, non vi sono neppure capitelli.

№ 7. 8. Due altre massiccie di Breccia (marmo rosso con macchie bianche) molto belle, alte otto piedi senza capitelle; ma con basi di marmo bianco.

№ 9. Un altra dell' istessa altezza di marmo pavonazzo con base, ma senza capitello.

№ 10. Un bellissimo piedestallo ornato con festoni testa di bue e fiori lavorati, già nel palazzo Justiniani. G. № 119.

№ 11. 12. 13. Tre colonette di marmo Pario, ben ornate con fogliame e fiori, alte tre piedi, all' uso di piedestalli. G. № 126. 352. 355.

№ 14. Un piedestallo alto tre piedi di grandissimo gusto, essendo gli ornamenti d'eccellente scultura.

№ 15. Un ara quadrata di due piedi, già nella villa Altieri; i bassi rilievi di putti, festoni e frutti sono veramente bellissimi. G. № 121.

№ 15 fin a 25. Dieci colonnette preziosissime d'alabastro orientale trasparente, alte sedici uncie e massiccie; erano prima l'ornamento d'un gabinetto d'ebano nel palazzo Bracciano; senza capitelli, ma con basi di marmo nero.

№ 26. 27. Due colonette alte quattro piedi, ornate all' intorno con edera e grappi d'uve di molto buon gusto; reggono busti. G. 353. 354.

№ 28. 29. Due altre alte quattro piedi e tre uncie, più riccamente ornate con fogliame, flori, etc. benissimamente lavorate. Ambe due sporgono in mezzo d'un pilastro, con basi e capitelli; sono pezzi rari e nobili, ed anche queste reggono busti.

№ 30. 31. 32. 33. Quattro pezzi di colonne, cioè due di porfido, uno di granito, il quarto d'un marmo bellissimo, alti quattro piedi con basi di marmo bianco ad uso di piedestalli.

№ 34. 35. Una zampa di leone d'alabastro fiorito orientale, cosa rara e belissima, con sopra un capitello Ionico di marmo bianco; alta quattro piedi, ad uso di regger un vaso; di più, un assai ben lavovato capitello d'una colonna d'ordine composito, trovato nel palazzo d'Augusto sul monte Palatino, e probabilimente parte dell' ornato del medesimo.

Busti, No. 24.

№ 1. Busto d'un vecchio sconosciuto; le fatezze, la barba e la chioma sono lavorate con gusto squisitissimo; è veramente un busto del primo rango. 1768. № 54. Павловскъ.

№ 2. Un altro d'un glovane bellissimo, di scultura eccellente e dalla moda della barba si crede che fosse fatto nel tempo di Nerone; è conservato ottimamente.

№ 3. Busto rarissimo di Pescennia Nigro, più grande del naturale e d'aspetto molto nobile.

№ 4. Un altro d'Aenobarbo, padre di Nerone, bello a maraviglia; per più anni per ordine del segretario di stato, l'estrazione di questo busto, come anche dei due seguenti, fu proibita; tutti tre furono già nel palazzo Verospi.

№ 5. Busto di Julia Pia, moglie di Settimio Severo e madre di Caracalla, stimato sempre uno dei principali busti in Roma; se ne vede il rame al titolo di questo catalogo da un bel disegno fatto dal Sigr. Cipriani, celebre pittore Fiorentino.

№ 6. Busto di Faustina minore, infinitamente più grazioso di quello tanto rinomato del Campidoglio ed ottimamente conservato.

№ 7. Busto di Faustina maggiore, già nella galleria Albani, vi sono pochissimi busti più belli di questo.

№ 8. 9. Due busti assai eccellenti di Trajano e d'una Donna sconosciuta, ambedue perfettamante conservati. 1768. № 4. G. № 232.

№ 10. Un bel busto che si crede di Mario; già nel palazzo Verospi.

№ 11. 12. Due bustini molto belli; l'uno coi capelli arricia i fu già nel palazzo Verospi; l'altro è vestito col lato clavo.

№ 13. Busto colossale della più gran bellezza di Guinone, già nella villa Mattei, l'idea è molto nobile. 1768. № 40. G. № 44.

№ 14. Un altro, di non minore merito, di Giove Serapide, più grande della natura, già nel palazzo Spada.

№ 15. Un altro colossale di scultura Greca di Guinone; ll pannegiamento è moderno. 1768. № 53. G. № 200.

№ 16. Busto ancor più grande di Julia, figlia di Tito, già nel palazzo Verospi, e destinato da mettersi. nel Campidoglio, ma per buona fortuna aggiunto a questa raccolta; la testa è velata e conservatissima 1768. № 42. G. № 71.

№ 17. Busto eccellente e molto ben conservato di Bruto. G. № 229.

№ 18. Un altro, di Germanico, ugualmente conservato e di ottima scultura.

№ 19. Un busto grande d'un Senatore Romano col lato clavo, ma sconosciuto, è veramente un ritratto eccellente, ed anticamente nel possesso del Sgr. Belisario Amidei, come furono i due seguenti. 1768. № 1. G. № 79.

№ 20. Busto rarissimo e non meno bello d'Albino, molto ben conservato.

№ 21. Un altro di Servilio Ahala d'ugual merito; non vi manco il minimo pezzo.

№ 22. 23. Due piccoli bustini, già nella villa Albani; il primo d'una Leda è della più gran bellezza,

l'altro è un Commodo vecchio, il paneggiamento d'ambedue è d'alabastro orientale transparente, d'un colone simigliante all' ambra. G. № 245. G. № 244.

№ 24. Busto di Lucio Vero, più grande della natura, trovato sette anni fa nella Villa Adriana, di lavoro così inarrivabile, che non si trova in tutta l'Europa un altro più bello, per dir la verità, ve ne sono due altri, nella villa Borghese, dell' istesso Imperadore altrettanto stimabili.

Sarcofaghi ed Urne Sepolsrali quadrate con iscrizione, No. 54.

№ 1. Un bellissimo e ben conservato sarcofago, largo quattro piedi e mezzo, ornato con sei maschere di Fauni e Satiri, e con festoni e putti di ottimo gusto; fu trovoto nel mausoleo d'Augusto. Павловскъ.

№ 2. Un altro largo tre piedi e mezzo, molto curioso; il basso rilievo rapressenta i giuochi Circensi, con molti Amorini e carri; nelle antichità spiegate dal padre Montfaucon si vede un rame affatto simile a questo.

№ 3. Urna sepolcrale rotonda d'una vergine vestale, come si vede dall' iscrizione, ornata con grandissimo gusto e di tutta conservazione, alta in circa due piedi. Павловскъ.

№ 4. Un altra compagna alla sopra nominata, essendo dell' istessa forma e bellezza, con iscrizione. Павловскъ.

№ 5 fin a 54. Cinquanta urne quadrate con iscrizioni riccamente adornate; vene una intagliata nel terzo tomo delle antichità del Conte Caylus № 70. Il Piranesi ha dato il rame d'un altra nel suo libro della magnificenza dei Romani, questo genere d'antichità è devenuto molto raro, essendo stato ricercato per più anni, non sene trovano tante anche nel Campidoglio, ne in nessuna altra galleria per tutta l'Italia; gli ornamenti sono lavorati con gran gusto. Павловскъ.

Statue e Mezze Figure, No. 42.

№ 1. Statuetta alta tre piedi d'un putto giocando con un anetra, molto bella e ben conservata, già nel palazzo Albani. 1768. № 9. Кладовая.

№ 2. Un altra dell' istessa altezza d'un putto vestito col mantello Romano; la testa è bellissima, ed il panneggiamento d'un gusto eccellente. Кладовая.

№ 3. Un altra, alta quattro piedi d'un giovane piangendo la morte d'un uccello che tiene nella man manca, perfetta a mente conservata e bell' assai. Павловскъ.

№ 4. Statua bellissima d'un Fauno, alta quattro piedi; dall' eccellenza della testa, si credeche sia di Greco scalpello.

№ 5. 6. Due altre dell' istessa altezza, d'una Flora e di una Musa, gli panneggiamenti sono molto ben intesi, le teste pero sono moderne. 1768. № 56. 58. G. №№ 262. 269.

№ 7. Statua d'una Musa della più gran bellezza, alta quattro piedi; la testa è appogiata sulla man dritta; duecento anni fa, quando era nella villa Medici, fu intagliata, ed il rame sene vede (senza testa pero trovata posteriormente) nel libro intitolato: Raccolta di statue antiche di Cavalieri. Ultimamente è venuta in potere del Card. Albani, da cui è stata comprata.

№ 8. Bella statua d'un Fauno alta quattro piedi, affatto simile a quella famosa nella villa Borghese. Павловскъ.

№ 9. Statuetta bellissima e conservatissima d'una Leda col cigno; alta due piedi e mezzo, già nel palazzo Barberini. Кладовая.

№ 10. Statuetta molto graziosa d'una donna giacente sopra un letto accanto a un cane, simbolo di fideltà, ben conservata e già nel possesso del Sgr. Burioni, anticamente fu il coperchio d'un urna sepolcrale. Кладовая.

№ 11. Un putto montato sopra un delfino, bel gruppo ben conservato, e comprato dal Duca di Colombrano a Napoli. G. № 6.

№ 12. Una statuetta stimatissima, alta tre piedi, d'un Sileno tutto peloso, cosa rara, già nel palazzo Verospi. 1768. № 2. G. № 274.

№ 13. Un altra della stessa grandezza d'un Bacco, bella a maraviglia e di ottima scultura. Кладовая.

№ 14. 15. Due statuette, ciascheduna alta due piedi e mezzo, di due putti. Quella, sotto il caratter di Bacco colle uve, era già nella villa Casali; l'altra s'appoggia sopra un' arpa; ambedue molto belle e ben conservate. G. № 4.

№ 16. 17. Due statue di Venere e Bacco, alte quasi quattro piedi; sono molto eleganti, e la prima rassomiglia quella famosa dei Medici. Павловскъ.

№ 18. Statua consolare d'un giovane Annio Vero, alta incirca cinque piedi. Il panneggiamento è nella più gran conservazione e le pieghe sono d'un gusto eccellente, già nel palazzo del Marchese Capponi. G. № 219.

№ 19. Un altra dell' istessa altezza d'una Venere; è nuda fin alla cintura; colla man manca s'appoggia sopra una colonnetta, coll'altra tiene una colomba, trovata poco tempo fu in un feudo appartenente alla casa Barberini; la conservazione e la scultura sono ugualmente stimabili. Павловскъ.

№ 20. Statua bozzata d'un giovane cavandosi una spina dal piede, opera molto lodata di Mich. Angelo; è nudo e l'anatomia è assai ben intesa, si dice che fosse già nella galleria Medicea. 7. Кабинетъ Италіянской живописи.

№ 21. Una figura sedente di Igeia o sia la Dea della Salute col serpente e patera nelle mani, alta tre piedi, il panneggiamente è d'un gusto perfettissimo. G. № 273.

№ 22. Una statua d'Apollo di grandezza naturale e di scultura la più eccellente, d'un marmo simile all' avorio, è veramente una bellissima cosa; dal palazzo Verospi ove si conservava poi venne nella galleria del Card. Albani, dal quale fu comprata dal presente possessore perfettamente conservata. G. № 346.

№ 23. Un altra d'una Venere simile a quella dei Medici, ma questa è un poco più grande del naturale, già nell' istessa galleria, e digna d'accompagnare il suddetto Apollo. Павловскъ.

№ 24. Statuetta piccola d'un Ercole strangolando i serpenti, trovata dentro un bagno antico in un luogo poco distante da Roma, volgamente chiamato Roma Vecchia; è stata l'ornamente d'una fontana, poiche la bocca d'uno dei serpenti e perforata, è stimabile si per la scultura che per il soggetto e la conservazione.

№ 25. Bella figurina d'un putto con un' annetra nelle mani, di bella scultura e conservazione, trovata nella villa d'Antonino Pio a Lanuvium.

№ 26. Una statua assai ben conservata, d'un Mercurio col caduceo e borsa, alta quattro piedi; già nella villa Casali. Павловскъ.

№ 27. Statuetta bella d'Ercole affatto simile a quella famosissima del palazzo Farnese, alta tre piedi e mezzo. 1768. № 10. G. № 3.

№ 28. Statua d'Esculapio alta quattro piedi, la testa è moderna, ma tutto il resto e d'una perfetta conservazione. G. № 270.

№ 29. 30. Due putti montati sopra due mostre marini, molto belli e ben conservati; quello ai uso di fontana era già nella villa Albani, l'altro venne da Napoli.

№ 31. 32. 33. Tre statuette di putti; una sotto il carattere d'Ercole fu comprata dal Card. Albani, le due altre sono vestite col mantello Romano, ed in un atteggiamento veramente comico, da alcuni si crede che rappresentino attori comici. Кладовая.

№ 34. Una statua di quattro piedi d'una Musa colla lira nella mano. Il panneggiamento è lavorato con gran gusto. G. № 19.

№ 35. Una statua delle più eleganti e piacevoli, d'un Amorino alato, tenendo una concha nelle mani, anticamente fu adoperata ad uso di fontana, e fu trovata vicino al lago di Nemi; è molto ben conservata ed alta quattro piedi. Павловскъ.

№ 36. Statuetta bella d'un putto giocando con un uccello nella man manca. Trovata tre anni fa in un luogo chiamato Castel di Guido. G. № 5.

№ 37. Una bellissima mezza figura sino alla cintura d'un Apollo di scultura Greca, già nella villa Albani, un poco meno della grandezza naturale.

№ 38. 39. Due mezze figure di Venere ben graziose, un poco meno della grandezza naturale, e compagne al suddetto Apollo. G. № 9. Подобный въ Павловскѣ.

№ 40. Un gruppo d'un putto annegato sopra il dosso d'un delfino, che gli tiene la chioma nella bocca, opera di Lorenzetto Bolognese, secondo il disegno di Rafaello da Urbino; questa sta nella prima classe fra les culture moderne, essendo d'una bellezza maravigliosa. Già nel possesso del Barone di Breteuil, ambasciatore di Malta a Roma. Quel gruppo rappresenta un fatto ricordato da Plinio il giovane nelle sue opera. Кабинетъ Рафаеля.

№ 41. Mezza figura colossale fin alla cintura d'un Ercole soffrendo, così chiamato dal Sigr. Spence, autore Inglese nella sua opera intilolata: Polemiti, dove sene vede anche il rame della testa. Questa è uno capo d'opera, essendo di scultura Greca e d'uno stile il più sublime; rassomiglia al celeberrimo Torso di Belvedere, quel tronco famoso d'Ercole nel Vaticano, il quale, bensì è senza testa, che in questo frammento è della più grande espressione, già nel palazzo Barberini. G. № 23. 1768. № 73.

№ 42. Mezza figura colossale fino alle coscie d'un Endimione dormiente, nell' istessa positura di quella del famoso Fauno dormiente nel palazzo Baberini, donde è venuto anche questo Endimione; è maravigliosa la testa, coi capelli arriciati, ed il tronco essendo quello d'un bellissimo giovane, non è possibile idearsi un frammento più prezioso; il marmo è di colore tenerissimo, ed il lavoro di Greco scalpello. G. № 13. 1768. № 75.

Fine.

ГРЕЧЕСКАЯ ПЛАСТИКА ВЪ ВѢКЪ ДІАДОХОВЪ.

РОДОССКАЯ ШКОЛА.

Статья Н. М. Благовѣщенскаго.

Древнеклассическій міръ, который многіе у насъ считаютъ какимъ-то заштатнымъ, и потому не имѣющимъ никакого значенія для новой культуры, безъ сомнѣнія, даже для вовсе незнакомыхъ съ нимъ людей, но притомъ хотя сколько нибудь одаренныхъ чувствомъ изящнаго, навсегда останется привлекательнымъ своею художественною стороною. Дѣйствительно, для тѣхъ, кому удалось побывать въ ватиканскомъ и капитолійскомъ музеяхъ, на римскихъ виллахъ: Людовизи, Альбани, Боргезе и т. д., а затѣмъ въ Луврѣ, въ мюнхенской глиптотекѣ, въ берлинскомъ античномъ музеѣ и въ другихъ галереяхъ, гдѣ собраны сокровища древней пластики,—для такихъ, повторяю, счастливцевъ много теряютъ своей притягательной силы и прелести даже лучшія произведенія новой скульптуры.

Въ особенности это рѣзко бросается въ глаза въ одномъ изъ отдѣленій піо-климентинскаго музея, гдѣ еще папа Пій VII выставилъ нѣсколько скульптуръ Кановы, какъ, напримѣръ, Персея, освобождающаго Андромеду, и другую группу изъ атлетовъ или просто кулач-

ныхъ бойцовъ [1]). Эти произведенія попали въ Ватиканъ въ то время, когда, въ концѣ прошлаго вѣка, римскіе музеи были ограблены и опустошены французами, и почти всѣ хранившіеся въ нихъ перлы античной пластики очутились въ Луврѣ. Затѣмъ, боги и герои древней Греціи давно уже возвратились въ прежнее свое ватиканское святилище, и нужно признаться, что созданія Кановы очень много потеряли отъ такого сосѣдства. И это—общее впечатлѣніе, общее мнѣніе, раздѣляемое всѣми художественными критиками и знатоками искуства.

А между тѣмъ, не слѣдуетъ забывать, что античный міръ передалъ намъ только самую малую часть своихъ художественныхъ сокровищъ, да и переданное далеко не составляетъ лучшаго изъ того, что произвела древняя пластика. Изъ лучшей поры ея существованія, напримѣръ, отъ знаменитой эпохи Перикла и Фидія, почти ничего не уцѣлѣло, и всѣ произведенія, которыми наполнены новые музеи, принадлежатъ къ такъ называемымъ, хотя и не очень справедливо, эпохамъ упадка древняго искуства.

Я намѣренъ побесѣдовать объ одной изъ такихъ эпохъ и опредѣлить ея художественное значеніе, преимущественно на основаніи столь извѣстной всѣмъ, хотя бы только по названію, ватиканской группы Лаокоона.

I.

Греческая пластика представляетъ въ своемъ развитіи три главные момента. Въ первый изъ нихъ она почти исключительно служитъ религіознымъ цѣлямъ, почти исключительно имѣетъ въ виду удовлетвореніе потребностямъ національнаго культа и выражается въ условныхъ формахъ и въ гіератической неподвижности, подобно тому какъ мы это видимъ въ нашей иконописи [2]). Затѣмъ, эллинская скульптура довольно долгое время исключительно вращается въ области идеаловъ и, съ геніальнымъ порывомъ создавая одинъ за другимъ главные типы представителей греческаго Олимпа, доводитъ выраженіе антропоморфической красоты до высокаго и недосягаемаго совершенства. Это —

[1]) Самую позу Персея въ этой группѣ многіе знатоки искуства считаютъ неудачною. Въ одной рукѣ онъ держитъ голову Медузы, а въ другой мечь. Вообще во всей его фигурѣ много аффектаціи. Притомъ художникъ до того перегнулъ его тѣло въ одну сторону, что оно не могло бы держаться безъ искуственной поддержки, которою служитъ ниспадающая хламида. Само собою разумѣется, что эта группа далеко не изъ лучшихъ произведеній Кановы. Какъ нарочно, не особенно удачны и его атлеты. Желая выразить физическую силу, художникъ придалъ нѣсколько преувеличенное развитіе ихъ мускулатурѣ, лишенное античной граціи.

[2]) Уясненію гіератическаго періода греческой пластики посвящено много страницъ въ начальныхъ статьяхъ I-го тома сборника: «Пропилеи».

время Фидія. Наконецъ, греческая пластика переходитъ въ міръ дѣйствительности и жизненнаго реализма. Окончательное развитіе этого послѣдняго направленія въ искуствѣ принадлежитъ той эпохѣ, о которой идетъ рѣчь. Это—эпоха діадоховъ, какъ называются въ исторіи преемники македонскаго Александра, раздѣлившіе между собою его обширное государство.

Художественный реализмъ всегда и вездѣ имѣлъ немало противниковъ. Этотъ взглядъ былъ перенесенъ въ новое время и на разсматриваемую эпоху. Знаменуетъ ли собою, однако, это явленіе, т. е. развитіе вѣрно понятаго и художественнаго реализма въ искуствѣ, его упадокъ?—Нисколько. Искуство не можетъ и не должно ограничиваться созданіемъ однихъ только идеаловъ. Оно должно, вмѣстѣ съ тѣмъ, выражать историческую дѣйствительность и жизненную правду той или другой народности, увѣковѣчивать свое время со всѣми его достойными памяти стремленіями. Индивидуальность цѣлаго вѣка и цѣлой исторической народности, во всякомъ случаѣ, для насъ не менѣе дорога и занимательна, чѣмъ отдѣльная душа хотя бы и великаго художника. Менѣе всего могъ замереть на идеалахъ такой живой, воспріимчивый и изумительно даровитый народъ, какимъ въ исторіи являются греки. Могли ли они ограничиться въ пластикѣ исключительнымъ изображеніемъ „спокойнаго величія и благородной простоты“, т. е. качествами, которыми Винкельманъ уже давно и очень вѣрно охарактеризовалъ эпоху Фидія? Искуство не могло постоянно оставаться въ этихъ тѣсныхъ, хотя бы и высоко художественныхъ, рамкахъ и должно было расширить свои предѣлы.

Рядомъ и совмѣстно съ реализмомъ, въ греческой пластикѣ, также помимо великихъ преданій художественной старины, развивается сознательное стремленіе къ эффекту, кульминаціонною точкою котораго, особенно въ послѣдовавшую за македонскимъ временемъ эпоху, является паѳосъ. Ваятели доводятъ его, какъ въ сюжетахъ, такъ и въ самомъ исполненіи своихъ группъ и отдѣльныхъ фигуръ, до крайнихъ, допускаемыхъ искуствомъ, предѣловъ и очевидно желаютъ взволновать душу зрителя, дѣйствовать на его нервы, возбудить въ немъ доходящее до страсти участіе къ своимъ созданіямъ.

Оба эти качества, т. е. реализмъ и паѳосъ, особенно сильно выразились въ нѣкоторыхъ уцѣлѣвшихъ произведеніяхъ родосской и пергамской [1]) школъ, которыя занимаютъ весьма почетное мѣсто въ исторіи греческой пластики времени діадоховъ.

---

[1]) Пергамской школѣ мы посвятимъ особый очеркъ.

II.

Богатый и политически ни отъ кого независимый островъ Родосъ, благодаря своему счастливому географическому положенію, неизбѣжно долженъ былъ сдѣлаться станціей и складочнымъ мѣстомъ въ торговлѣ древней Европы съ Азіей. Эти-то благопріятныя экономическія условія и развили, вмѣстѣ съ благосостояніемъ, прихотливую требовательность, какъ въ общественномъ, такъ и въ частномъ быту родосцевъ, для чего понадобились имъ и художественные продукты. Но до разсматриваемаго времени искуство у нихъ не процвѣтало, а если и встрѣчались замѣчательныя произведенія пластики, то были не туземнаго происхожденія, а работы чужеземныхъ ваятелей.

Только вскорѣ послѣ смерти македонскаго Александра начинается періодъ самостоятельной художественной дѣятельности родосцевъ, возникаетъ и вслѣдъ затѣмъ быстро достигаетъ полнаго процвѣтанія знаменитая родосская школа. До сихъ поръ въ археологіи насчитывается до двадцати (извѣстныхъ большею частію изъ надписей) именъ родосскихъ скульпторовъ, дѣятельность которыхъ, наполняя собою почти цѣлые три вѣка, предшествовавшіе христіанской эрѣ, продолжается до римской усобицы, возникшей вслѣдъ за убійствомъ Юлія Цезаря, когда островъ Родосъ былъ опустошенъ предводителемъ республиканскаго войска, Кассіемъ. Извѣстно, что этотъ ревнитель римской свободы производилъ неслыханный грабежъ вездѣ, куда ни являлся съ своими солдатами. Послѣдствіемъ помянутой катастрофы было между прочимъ, то, что не только Родосъ лишился почти всѣхъ своихъ художественныхъ памятниковъ, вывезенныхъ въ Римъ, но туда же направились и мѣстные ваятели, такъ какъ для дѣятельности ихъ вѣчный городъ немало представлялъ пищи и выгоды.

Первымъ, по времени, замѣчательнымъ родосскимъ художникомъ является Херетъ, ученикъ Лизиппа и творецъ столь извѣстнаго изъ учебниковъ колосса. Вообще страсть къ громадныхъ размѣровъ памятникамъ составляла характеристическую черту въ искуствѣ не однихъ только родосцевъ, но и всей разсматриваемой эпохи. Еще во время Плинія, согласно съ его показаніемъ, у нихъ насчитывалось такихъ колоссовъ до сотни, да, кромѣ того, до трехъ тысячъ однѣхъ только бронзовыхъ группъ и статуй.

Если бы родосская школа оставила по себѣ память только своими колоссами, то, конечно, не заслуживала бы особеннаго почета въ исторіи древней пластики. Дѣйствительно, въ мотивахъ, вызвавшихъ эти

громады, едва ли можно подсмотрѣть художественное чувство. Мотивомъ, очевидно, является здѣсь самодовольное и хвастливое желаніе плутократовъ матеріально выставить на показъ свое богатство, щегольнуть колоссальностью денежныхъ средствъ, потребныхъ для такихъ монументальныхъ работъ.

Но родосская школа не ограничилась одними колоссами. Съ ея именемъ тѣсно связаны два знаменитыя художественныя произведенія, далеко, впрочемъ, какъ намъ кажется, не одинаковаго достоинства. Это — „Лаокоонъ" и, такъ называемый, „Фарнезскій быкъ" (il Toro farnese).

Созданіе этихъ группъ, очевидно, не было обусловлено никакими практическими цѣлями, такъ какъ онѣ, по своимъ сюжетамъ, не имѣютъ никакой связи ни съ древнимъ культомъ, ни съ требованіями общественной жизни. Онѣ исключительно имѣли въ виду удовлетвореніе развившимся въ самомъ обществѣ художественнымъ инстинктамъ.

III.

Группа Лаокоона имѣетъ свою исторію, которую можно прослѣдить отъ ея начала до нашихъ дней. Плиній Старшій, который, какъ извѣстно, погибъ жертвою своей любознательности во время изверженія Везувія, въ 79 году по Р. Х., видѣлъ ее въ римскомъ дворцѣ императора Тита и до того восторгался „Лаокооном", что ставилъ его, какъ онъ выражается, выше всѣхъ произведеній не только скульптуры, но и живописи [1]). Творцомъ этой группы онъ называетъ трехъ родосскихъ ваятелей: Агезандра, Полидора и Атенодора, причемъ, по общему мнѣнію, главная роль принадлежала первому изъ нихъ, а остальные два были только его пособниками.

Наступили вѣка варварства, и знаменитая группа, вмѣстѣ со множествомъ другихъ созданій античной пластики, на долгое время скрылась подъ землею, въ римскихъ развалинахъ. Только въ 1506 году она была найдена въ термахъ Тита, въ томъ именно ихъ отдѣлѣ, который теперь называется *sette sale*. Микель-Анджело тотчасъ же оцѣнилъ вы-

---

[1]) Naturalis historia, гл. 30. Выписываемъ здѣсь это интересное мѣсто и, вмѣстѣ съ тѣмъ, единственное свидѣтельство древности о ватиканской группѣ, къ которому намъ не разъ придется вернуться: „Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturæ et statuariæ artis præferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus, Rhodii. (Изданіе Тейбнера, подъ редакціей О. Яна).

сокое художественное значеніе Лаокоона и опредѣлилъ, что это именно та самая группа, которой удивлялся Плиній. Подъ первымъ же впечатлѣніемъ, Микель-Анджело очень удачно назвалъ ее *il portento del arte*. Папа Юлій II немедленно приказалъ помѣстить ее въ Ватиканъ, гдѣ она находится и теперь.

Сюжетъ этой группы заимствованъ изъ всѣмъ извѣстныхъ преданій троянскаго цикла. Греческая сага, имѣвшая, впрочемъ, нѣсколько редакцій, гласитъ, что послѣ притворнаго отбытія грековъ изъ-подъ

Трои, ея граждане праздновали на морскомъ берегу это радостное для нихъ событіе. Не радовался только жрецъ и царскій сынъ Лаокоонъ; съ подобающею его сану и лѣтамъ мудростію указывалъ онъ на опасность отъ оставленнаго греками громаднаго деревяннаго коня, въ которомъ, по его словамъ, легко могли укрыться враги. И вотъ, боги, державшіе сторону грековъ и предрѣшившіе гибель Трои, напускаютъ на дерзкаго предсказателя двухъ морскихъ удавовъ, которые стремительно подплываютъ со стороны Тенедоса къ троянскому берегу и,

обвивъ своими страшными кольцами Лаокоона и двухъ его сыновей, безпощадно губятъ свои жертвы. Но послушаемъ, какъ объ этомъ разсказываетъ Виргилій въ своей Энеидѣ, во II-ой ея книгѣ. Разсказъ ведется отъ лица Энея, который повѣствуетъ Дидонѣ о гибели Трои [1]):

«Вдругъ неожиданно страшное зрѣлище взору предстало,
«Ужасъ объемлетъ сердца и повсюду несется тревога.
«Избранный Лаокоонъ жрецомъ Нептуна по жребью
«Въ жертву тельца приносилъ торжественно этому богу.
«Море спокойно было, какъ вдругъ (разсказывать страшно)
«Двое ужасныхъ дракона несутся къ намъ отъ Тенедоса;
«По морю тѣло влечется, сгибаясь въ безмѣрныя кольца.
«Къ берегу оба плывутъ; средь волнъ поднимаются груди,
«Словно кровавые гребни торчатъ высоко надъ волнами;
«Прочее тѣло кругами гигантскими по морю вьется.
«Съ шумомъ вскипѣла волна, взбивая сребристую пѣну.
«Кровью налитыя очи ихъ огненнымъ взоромъ сверкаютъ,
«Быстро мелькаетъ языкъ ихъ и лижетъ свистящія пасти.
«Блѣдность покрыла намъ лица, и мы разбѣжались со страха.
«Ближе и ближе плывутъ, ужъ на берегъ оба выходятъ.
«Къ Лаокоону прямо несутся тутъ оба дракона,
«Пастію сильно схвативъ двухъ дѣтей его малолѣтнихъ,
«Кольцами вьются по нимъ и страшныя язвы наносятъ.
«Къ дѣтямъ на помощь кидается онъ, но быстрые змѣи
«Вдругъ обхватили отца и гигантскими вяжутъ узлами.
«Дважды ужь грудь обвили и, дважды чешуйчатой выей
«Выю страдальца связавъ, головами машутъ высоко.
«Кровью и черной отравой облиты священныя ленты.
«Тщетно метаясь, то хочетъ расторгнуть онъ сильныя узы,
«То испускаетъ сильные вопли до сводовъ небесныхъ...»

IV.

Обратимся теперь къ самой группѣ, которая, какъ мы увидимъ, во многомъ отступаетъ отъ этого описанія и, къ сожалѣнію, въ нѣкоторыхъ своихъ частяхъ реставрирована очень неудачно. Вникая въ ея строго обдуманную композицію, слѣдуетъ полагать, что, по идеѣ художника, чудовища сначала обвили старшаго сына Лаокоона, находящагося отъ него слѣва, и затѣмъ проползли на другую сторону группы, гдѣ, справа отъ отца, помѣщенъ его младшій сынъ. Къ нему, этому болѣе слабому и нѣжному своему любимцу, порывисто оборачивается испуганный отецъ, съ тѣмъ, чтобы защитить его; но въ тотъ же мигъ

[1]) Переводъ принадлежитъ г. Шершеневичу и появился въ Варшавѣ, въ 1868 году.

одинъ изъ драконовъ вонзаетъ въ тѣло Лаокоона свое ядовитое жало. Невыносимая физическая боль беретъ въ немъ верхъ надъ чувствами отца, и, невольно отведя свою правую руку отъ несчастнаго отрока, онъ въ отчаяніи хватается ею за голову, а лѣвою рукою силится вырвать змѣиное жало изъ своей раны. Такой видъ несомнѣнно имѣла разсматриваемая группа въ древности, между тѣмъ какъ теперь, вслѣдствіе неумѣлой реставраціи, правая рука Лаокоона высоко поднята надъ его головою и крѣпко ухватилась за змѣя. Въ разныхъ музеяхъ не мало сохранилось фрагментовъ отъ древнихъ копій ватиканской группы. Особенно интересенъ въ этомъ отношеніи неаполитанскій торсъ Лаокоона, гдѣ уцѣлѣла правая рука, которою онъ хватается за голову. Въ художественномъ отношеніи, эта поза гораздо удачнѣе, чѣмъ въ ватиканской группѣ. Къ тому же, такое невольное движеніе руки, при данныхъ условіяхъ, вполнѣ естественно. Во всемъ остальномъ, чего не коснулась реставрація, поза Лаокоона вполнѣ безупречна. Этотъ поворотъ его въ сторону младшаго сына задуманъ художественно и очень эффектно. Лаокоона оставили на минуту и чувство отца, и твердость мужа; но стараясь какъ-бы машинально защитить себя отъ страшнаго врага, онъ не можетъ забыть своего столь безвременно погибающаго малютку. Лаокоонъ слышитъ стоны своихъ безпомощныхъ дѣтей, и цѣлый адъ мученій рисуется въ благородныхъ чертахъ его закинутой головы.

Вотъ тотъ моментъ, который такъ геніально уловили и такъ художественно воспроизвели авторы этой мраморной трагедіи, какъ очень удачно выразился о ватиканской группѣ одинъ изъ новыхъ писателей. Такъ нужно понимать идею художника. Онъ воплотилъ лишь одно быстро промелькнувшее явленіе этой трагедіи, лишь одинъ ея мигъ. Это, по прекрасному выраженію Гёте, какъ-бы фиксированная молнія (ein fixirter Blitz), или быстро несущаяся къ морскому берегу и внезапно окаменѣвшая волна.

Таково общее впечатлѣніе отъ группы,—впечатлѣніе, до того потрясающее нервы, что многіе не могутъ выдерживать его долго и невольно переносятъ свои взоры на другія, болѣе спокойныя скульптуры ватиканскаго музея.

И оно нисколько не умаляется отъ внимательнаго разсматриванія отдѣльныхъ фигуръ группы. Общая бѣда, какъ видно, прежде всего нагрянула на младшаго сына. Змѣиный ядъ уже оказалъ полное свое дѣйствіе на его нѣжное тѣло, которое замѣтно утратило свой устой и способность къ физическому напряженію. Надвигающаяся смерть уже наложила свою печать на злополучнаго отрока. Въ изне-

моженіи и въ предсмертной агоніи, онъ клонится долу, все еще не выпуская изъ безсильной своей лѣвой руки головы чудовища. Полуоткрытыя его уста испускаютъ послѣднее дыханіе. Онъ уже потерялъ сознаніе, и потому не чувствуетъ физической боли, которая за минуту передъ тѣмъ искажала его черты. Вотъ почему, изъ всѣхъ трехъ фигуръ, лицо младшаго сына отличается наибольшимъ спокойствіемъ. И все это передано на мраморѣ съ удивительнымъ мастерствомъ.

Въ противоположность младшему своему брату, старшій сынъ Лаокоона остается пока еще нетронутымъ; но мы понимаемъ и чувствуемъ, что скоро очередь дойдетъ и до него. Пока только его правая рука и лѣвая нога обвиты змѣиными кольцами, которыя заковали его энергію и страстное желаніе оказать помощь близкимъ и дорогимъ ему людямъ. Онъ обреченъ быть невольнымъ и скорбнымъ свидѣтелемъ ихъ гибели. Забывъ о собственной своей опасности, онъ какъ-то вяло и безъ всякой энергіи старается освободить свою ногу отъ опутавшаго ее грознаго врага, и все его вниманіе болѣзненно поглощено происходящею передъ нимъ страшною сценою. На его лицѣ ярко рисуется отчаяніе и безпредѣльная, глубокая скорбь.

О характерѣ страданій самого Лаокоона мы уже говорили выше. Это, какъ справедливо замѣтилъ еще Гейне въ своихъ комментаріяхъ къ Виргиліевой Энеидѣ, страданія чисто физическаго свойства, происходящія отъ ядовитаго жала, которое вонзилось въ его лѣвое бедро и заставило несчастнаго отца на минуту забыть весь трагизмъ внезапно постигшей его катастрофы. Вся эта фигура представляетъ высшій образецъ художественной умѣлости. Втянутый животъ, вздымающаяся грудь, напряженные мускулы, закинутая голова—все это передано на мраморѣ съ удивительною вѣрностію и съ недосягаемымъ совершенствомъ. Больше всего приковываетъ къ себѣ вниманіе зрителя голова Лаокоона. Въ ней съ большимъ мастерствомъ выражены какъ физическія, такъ и нравственныя терзанія, но при этомъ ротъ изображенъ полуоткрытымъ, изъ чего видно, что Лаокоонъ не кричитъ, какъ у Виргилія, а только стонетъ.

Творцы группы, какъ видно, и въ этомъ рѣзко разошлись съ авторомъ Энеиды, гдѣ Лаокоонъ „clamores horrendos ad sidera tollit“, т. е. „испускаетъ ужасные вопли до сводовъ небесныхъ“.

Отчего же такое различіе? Случайность это или преднамѣренность со стороны Агезандра и его сотрудниковъ? Надъ этими вопросами задумывались такіе люди, какъ Винкельманъ и Лессингъ [1]). Напомнить о

[1]) Лаокоонъ, или о границахъ живописи и поэзіи. Соч. Лессинга. Переводъ Е. Эдельсона. Москва, 1859.

нихъ, въ нашъ вѣкъ не всегда правильно понимаемаго реализма въ искуствѣ, кажется мнѣ вовсе не лишнимъ.

V.

По мнѣнію Винкельмана (высказанному въ его трактатѣ, Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst), физическая боль не выражается на лицѣ Лаокоона съ тѣмъ неистовствомъ, котораго бы можно было ожидать отъ ея силы, и эту особенность онъ приводитъ въ связь съ общимъ принципомъ, который проявляется въ лучшихъ созданіяхъ античной пластики. Ихъ постоянная отличительная черта, какъ уже замѣчено, состоитъ, по мнѣнію Винкельмана, въ благородной простотѣ и въ спокойномъ величіи. „Какъ глубина морская, говоритъ онъ, остается всегда спокойною, какъ-бы ни бушевало море на поверхности, такъ точно выраженіе человѣческихъ фигуръ въ греческомъ искуствѣ обнаруживаетъ, среди всѣхъ волненій страсти, великую и мужественную душу". Такую душу усмотрѣлъ Винкельманъ и въ мраморномъ Лаокоонѣ и поставилъ это въ большую заслугу его творцамъ. „Художникъ, прибавляетъ онъ, долженъ былъ чувствовать самъ въ себѣ высокую душевную силу, которую онъ передалъ мрамору".

Лессингъ, въ своемъ „Лаокоонѣ", вполнѣ соглашается съ этимъ взглядомъ. Неоспоримо, замѣчаетъ онъ, что именно въ томъ-то и заключается особенная артистическая умѣлость художника, за что полузнатоки упрекнули бы его, какъ оставшагося ниже природы и не выразившаго всего страдальческаго паооса. Красота была у древнихъ высшимъ закономъ образовательныхъ искуствъ, и все другое, что могло входить въ ихъ область, подчинялось этому закону. Есть страданія и страсти, или такія ихъ степени, которыя, совершенно искажая черты лица, выражаются въ отталкивающихъ формахъ. Изображенія ихъ избѣгали древніе художники, или изображали въ той мѣрѣ, въ которой они допускаютъ извѣстную долю красоты.

Примѣняя свою теорію къ Лаокоону, Лессингъ утверждаетъ, что въ немъ художникъ стремился выразить идею высшей красоты при условіи тѣлесной боли. Во всей своей жестокой силѣ она не совмѣстима съ красотой: поэтому художникъ долженъ былъ ослабить выраженіе этой боли. Крикъ долженъ былъ онъ превратить въ стоны, не потому, чтобы крикъ обличалъ мелкую душу, а потому, что онъ искажаетъ лицо неблагообразнымъ выраженіемъ. Стоитъ

только представить себѣ Лаокоона съ широко раскрытымъ для крика ртомъ, чтобы понять сказанное. Вмѣсто чувства состраданія, которое онъ въ насъ возбуждаетъ, обликъ его получилъ бы непріятный и отталкивающій характеръ. Притомъ же, широко разинутый ротъ, въ живописи это—темное пятно, а въ ваяніи—некрасиво зіяющая впадина, производящія самое непріятное впечатлѣніе.

Къ этому взгляду человѣка, который и до сихъ поръ имѣетъ полное право считаться великимъ эстетикомъ, прибавлю, что вообще реализмъ въ искуствѣ не долженъ переступать тѣхъ границъ, за которыми кончается міръ изящнаго и начинается область хотя и натуральнаго, но безобразнаго и отталкивающаго. Въ особенности она, сама по себѣ, не должна составлять цѣли художника. Какъ-бы мы ни уважали жизненную правду, но есть въ ней много такого, чего не должно касаться искуство. Подтвержденіе этой, казалось бы, очень простой истины мы видѣли, можно сказать, на этихъ дняхъ. Одинъ изъ величайшихъ художниковъ нашего времени, (не безъ гордости говорю это), нашъ соотечественникъ, которому, какъ живописцу, вся Европа отдаетъ должную справедливость, въ нѣкоторыхъ своихъ произведеніяхъ, заимствованныхъ изъ нашей послѣдней турецкой войны, очевидно переступилъ означенную границу, что бы ни говорили въ его защиту безусловные поклонники реализма. Я разумѣю нашего Верещагина Очевидно, что такіе сюжеты, какъ, напримѣръ „Перевязочный Пунктъ“ воспроизведенный имъ съ поразительною вѣрностію, стоятъ внѣ области искуства. Кто любитъ такіе сюжеты, тому, за неимѣніемъ подъ рукою перевязочнаго пункта, можно посовѣтовать идти въ анатомическій театръ или въ хирургическую клинику, а отнюдь не въ картинныя галереи. Будемъ наслаждаться въ нихъ и поучаться, но только не всему, предоставивъ эту учебную роль другимъ мѣстамъ и коллекціямъ менѣе художественнаго свойства.

Не могу не представить еще одного весьма мѣткаго и вѣскаго соображенія Лессинга относительно мѣры, которой долженъ держаться художникъ въ выраженіи паооса. Оно вытекаетъ изъ простаго взгляда на тѣ ограниченныя средства, которыми располагаетъ пластика, и заключается въ слѣдующемъ. Если, съ одной стороны, говоритъ Лессингъ, художникъ изъ вѣчно измѣняющейся дѣйствительности можетъ брать только одинъ моментъ, съ другой же стороны, произведенія его назначаются не для одного мимолетнаго созерцанія, а для внимательнаго и неоднократнаго разсматриванія, то очевидно, что этотъ единственный моментъ долженъ быть насколько можно плодотворенъ. Но (въ области искуства) плодотворно только то, что оставляетъ вообра-

женію свободное поле. Чѣмъ больше мы глядимъ, тѣмъ больше мысль наша дополняетъ къ видимому, и чѣмъ сильнѣе работаетъ мысль, тѣмъ болѣе возбуждается наше воображеніе. Но въ цѣломъ развитіи какого нибудь нравственнаго потрясенія, всего менѣе имѣетъ это свойство высшій его моментъ. За нимъ уже не остается ничего болѣе, а показывать глазу этотъ конечный предѣлъ, значитъ связывать крылья фантазіи и принуждать ее (такъ какъ она не можетъ перейдти за предѣлъ даннаго чувственнаго впечатлѣнія) заниматься низшими противъ него и слабѣйшими образами, надъ которыми господствуетъ, стѣсняя свободу фантазіи, данная полнота выраженія. Поэтому, когда Лаокоонъ только стонетъ, воображенію легко представить себѣ его кричащимъ; если же бы онъ кричалъ, то фантазія не могла бы подняться ни одною ступенью выше или спуститься ниже даннаго представленія. Зрителю оставались бы двѣ крайности: воображать себѣ Лаокоона или при его первомъ стонѣ, или мертвымъ. Далѣе, такъ какъ это одно мгновеніе дѣлается при посредствѣ пластики неизмѣннымъ и какъ бы увѣковѣчивается, то оно не должно выражать ничего такого, что мыслимо не иначе какъ переходное. Всѣ такія явленія, которыя по существу своему представляются намъ скоротечными и быстро уничтожающимися, которыя могутъ быть тѣмъ, что они есть, только одно мгновеніе,—всѣ такія явленія, повторяю, пріятны они или ужасны по своему содержанію, получаютъ черезъ продолженіе ихъ бытія въ искуствѣ такой противоестественный видъ, что съ каждымъ новымъ взглядомъ впечатлѣніе отъ нихъ ослабляется.

Мы знаемъ, что не только фельетонная критика, но и новая наука, по крайней мѣрѣ, въ лицѣ нѣкоторыхъ своихъ представителей, свысока смотритъ и на Винкельмана, и на Лессинга. Они, говорятъ эстетики послѣдней формаціи, вполнѣ обнаружили несостоятельность ходячихъ представленій о прекрасномъ, о процессѣ художественнаго творчества, объ отношеніи искуства къ возсоздаваемой имъ дѣйствительности и т. д. Теперь, говорятъ, эстетика основана не на прежнихъ, а на иныхъ началахъ. И вся эта реформа, прибавляютъ, произошла въ ней исключительно при помощи успѣховъ естествознанія и въ особенности антропологіи. Только благодаря Дарвину, Спенсеру, Гельмгольцу и т. д., эстетика, изъ области эмпиризма, а также и метафизическихъ воззрѣній, вступила въ разрядъ точныхъ наукъ [1]). На это позволю себѣ замѣтить, что изящное, какъ чувство, есть нѣчто врож-

---

[1]) Подробнѣе объ этомъ—въ январьской книжкѣ „Заграничнаго Вѣстника" на 1882 годъ, въ отдѣлѣ библіографіи (въ самомъ началѣ).

денное (встрѣчается не мало даже образованныхъ людей, въ которыхъ этого чувства вовсе нѣтъ) и субъективное, индивидуальное, а какъ понятіе оно—относительнаго свойства, изъ чего видно, что общей нормы для этого чувства нѣтъ, да и быть не можетъ. Оно, съ одной стороны, вслѣдствіе разныхъ неблагопріятныхъ условій, въ числѣ которыхъ извращенныя теоріи также играютъ немалую роль, иногда можетъ заглохнуть въ человѣкѣ, а съ другой — можетъ развиваться въ немъ преимущественно изученіемъ той сферы, которая ближе всего къ этому чувству, т. е. изученіемъ міра искуства, а равно и природы, но природы живой, а не той, какою она является въ разныхъ учебникахъ и трактатахъ по естествознанію. Старые эстетики, въ родѣ Винкельмана и Лессинга, были, вмѣстѣ съ тѣмъ, и классики, гуманисты. Они-то и прошли ту именно школу, которая необходима для развитія чувства изящнаго и сознательнаго примѣненія его къ правильному обсужденію памятниковъ искуства. Съ однимъ естествознаніемъ въ этомъ дѣлѣ далеко не уйдешь. Притомъ же, это были люди геніальные душа которыхъ отличалась особенною чуткостью и отзывчивостью ко всему, что въ мірѣ есть высокаго и прекраснаго. Вотъ почему мнѣнія такихъ людей должны имѣть въ дѣлѣ искуства свой вѣсъ и авторитетъ.

VI.

Современная критика не всегда благосклонно относится и къ „Лаокоону“. Восторги, которыми встрѣтили его древній міръ и новая Европа, довольно давно уже смѣнились болѣе холоднымъ и сдержаннымъ взглядомъ на знаменитую ватиканскую группу. Это произошло отчасти подъ вліяніемъ недавнихъ открытій изъ болѣе древнихъ эпохъ греческой пластики, которыя связаны съ именами славнѣйшихъ ваятелей и дѣйствительно представляютъ высшіе образцы искуства.

Все же, однако, умаленіе, на основаніи ихъ достоинствъ, разсматриваемой группы несправедливо во многихъ отношеніяхъ, начиная съ того, что эти недавнія раскопки доставили разнымъ музеямъ большею частью продукты архитектонической и орнаментной скульптуры, имѣющіе мало общаго съ характеромъ ватиканской группы. Къ тому же, эти новыя воззрѣнія нерѣдко отличаются въ данномъ случаѣ не только крайнею субъективностью, но и вполнѣ излишнею придирчивостію. Зачѣмъ, говорятъ, творцы Лаокоона выбрали такой, будто бы, неудачный сюжетъ? Зачѣмъ выразили его съ недостаточною полнотою? Гдѣ ножъ, которымъ Лаокоонъ готовился заколоть

жертву? Гдѣ то копье, которое онъ вонзилъ въ ребра деревяннаго коня съ притаившимися въ немъ греками? Какимъ образомъ змѣи могли разомъ обвить и отца, и обоихъ его сыновей? Отсутствіе въ группѣ разныхъ намековъ на подробности постигшей ихъ катастрофы составляетъ, въ глазахъ нѣкоторыхъ ученыхъ, чуть не художественное преступленіе.

Едва-ли стоитъ долго останавливаться на подобныхъ обвиненіяхъ. Каждый школьникъ легко можетъ дополнить въ своемъ воображеніи какъ указанныя, такъ и другія въ томъ же родѣ детали; но и безъ нихъ, особенно для человѣка нашего времени, ватиканская группа имѣетъ свой великій и ясно обозначенный смыслъ. Этотъ смыслъ заключается, какъ мы видѣли, не въ деревянномъ конѣ, а въ дивномъ изображеніи физическихъ и нравственныхъ терзаній злополучнаго отца, осужденнаго видѣть ужасную гибель своихъ дѣтей, предотвратить которую онъ не имѣетъ никакой возможности. Отсутствіе деталей нисколько не мѣшаетъ глубинѣ и цѣлостности впечатлѣнія отъ этой удивительной группы. Да и кто изъ зрителей, способныхъ почувствовать ея возвышенный паоосъ, вспомнитъ о разныхъ ножахъ, коняхъ и копьяхъ? Богъ съ ними!

Замѣчательно, однако, что всѣ педантическія придирки почтенныхъ археологовъ, въ родѣ указанныхъ, обыкновенно кончаются похвалами дѣйствительно высокимъ достоинствамъ Лаокоона, со стороны какъ композиціи, такъ и техники. Однимъ изъ нихъ является именно та замѣчательная выясненность сюжета, о которой здѣсь рѣчь. Дѣйствительно, трудно найдти другую группу, которая болѣе поражала бы не только трагизмомъ, но и до такой степени очевидною ясностію и понятностію своей идеи. Здѣсь зритель, по волѣ художника, невольно слѣдитъ за развитіемъ мраморной драмы съ того момента, когда змѣи охватили своими извивами всѣхъ трехъ ея дѣйствующихъ лицъ. Онъ видитъ передъ собою раны Лаокоона и смерть младшаго его сына. Затѣмъ неминуемо имѣющая послѣдовать гибель главнаго лица и смерть старшаго его сына—все это дальнѣйшее развитіе драмы, ясно представляется нашимъ умственнымъ взорамъ, и заключительная ея сцена живо рисуется передъ нами, даже помимо и безъ участія фантазіи. Все это зритель долженъ прочувствовать и представить себѣ непремѣнно такъ, какъ того хотѣли художники. Вообще, по всему видно, что группа глубоко задумана [1]).

Есть основаніе полагать, что какъ идея ватиканской группы, такъ и руководительное участіе въ ея исполненіи принадлежали, какъ уже

[1]) См. Овербека, въ его превосходной Gesch. der griech. Plastik.

замѣчено выше, исключительно Агезандру. Это, можно сказать, общее мнѣніе, да и Плиній въ своей замѣткѣ поставилъ его на первомъ планѣ. По всей вѣроятности, именно этимъ художникомъ, и притомъ вполнѣ самостоятельно, была выработана модель группы въ первоначальномъ своемъ видѣ, а затѣмъ уже началась общая работа. На это прямо указываетъ также выраженіе римскаго автора; „de consilii sententia", которое очевидно означаетъ, что Агезандръ, Полидоръ и Атенодоръ создавали Лаокоона по рѣшеніямъ, принятымъ на общихъ ихъ совѣщаніяхъ. При этомъ, безъ сомнѣнія, подвергаемы были внимательному обсужденію какъ общій эскизъ, такъ и разныя детали группы, въ числѣ которыхъ Плиній упоминаетъ „дивные извивы драконовъ (draconum mirabiles nexus)". И такихъ, требовавшихъ обсужденія, подробностей, при столь сложной композиціи, было, конечно, не мало. О томъ, какъ художники исполнили свое дѣло, а равно и о техническомъ совершенствѣ Лаокоона, уже достаточно сказано выше. Прибавлю только, что глубоко сознательная расчитанность на эффектъ видна здѣсь даже и въ томъ, что фигуры сыновей, которыя, конечно, меньше фигуры отца, поставлены по обѣимъ его сторонамъ. Такимъ образомъ онъ является преобладающимъ элементомъ и какъ бы центромъ группы, а вся она получила чрезъ это изящную пирамидальную форму.

VII.

При означенныхъ условіяхъ, о простомъ воспроизведеніи группы на основаніи Энеиды, разумѣется, не можетъ быть и рѣчи. А между тѣмъ этого мнѣнія держались даже весьма замѣчательные художественные критики (между прочимъ и Лессингъ), особенно тѣ изъ нихъ, которые стараются пріурочить Лаокоона ко времени Тита. Съ этою же цѣлію выраженію Плинія: „de consilii sententia", они стараются придать оффиціальный смыслъ, какъ будто consilium означаетъ здѣсь государственный или государевъ совѣтъ, по рѣшеніямъ (sententia) котораго работали художники. По внѣшнему своему строю, означенная фраза, конечно, можетъ имѣть такой смыслъ, но значеніе ея, какъ мы видѣли, совсѣмъ другое. Да и къ чему было какой нибудь оффиціальной коллегіи мѣшаться въ чисто художественное дѣло, не имѣвшее ничего общаго ни съ культомъ, ни вообще съ какими бы то ни было государственными цѣлями? Затѣмъ, къ чему было родосскимъ художникамъ, по всей вѣроятности, не имѣвшимъ никакого понятія о латинскомъ языкѣ, руководиться текстомъ Виргилія, какъ будто въ родной своей литературѣ

они не могли найти необходимыхъ для себя указаній на миѳъ о Лаокоонѣ? Этотъ миѳъ, какъ и многія другія классическія преданія, имѣлъ въ древности немало разнорѣчивыхъ редакцій, и та изъ нихъ, которая обозначена выше, принадлежитъ греческому поэту Пизандру. Макробій прямо говоритъ, что Виргилій почти дословно заимствовалъ у него всю вторую книгу своей поэмы. Отчего же и Агезандръ не могъ прямо обратиться, помимо римскаго автора, къ тому же или къ другому подобному источнику, напримѣръ, къ одной изъ утраченныхъ трагедій Софокла, въ которой Лаокоону была предоставлена первая роль? Да и въ этомъ не было нужды, такъ какъ миѳъ о Лаокоонѣ и безъ того былъ хорошо извѣстенъ всякому образованному греку. Притомъ, Агезандру, какъ въ совершенствѣ понимавшему свое дѣло скульптору, строго придерживаться текста латинской поэмы было очень неудобно. Такъ, у Виргилія, какъ мы видѣли „быстрые змѣи"...

«Вдругъ охватили отца и гигантскими вяжутъ узлами,
«Дважды ужь грудь обвили и, дважды чешуйчатой выей
«Выю страдальца связавъ, головами машутъ высоко».

Воспроизведите этотъ мотивъ въ пластикѣ—и вышло бы нѣчто вполнѣ нехудожественное, даже безобразное. Вотъ почему въ ватиканской группѣ змѣи обвиваютъ только руки и ноги всѣхъ трехъ фигуръ, оставляя открытыми тѣ части ихъ тѣла, которыя художникамъ были необходимы для выраженія физической боли. Словомъ, если бы мы не знали, что вторая книга Энеиды, написана подъ вліяніемъ Пизандра, то скорѣе можно бы было думать, что, на оборотъ, римскій поэтъ, при своемъ описаніи гибели троянскаго жреца и его дѣтей, имѣлъ въ виду болѣе или менѣе точное воспроизведеніе разсматриваемой группы. Во всякомъ случаѣ, онъ могъ быть вдохновленъ этимъ знаменитымъ художественнымъ памятникомъ, который, конечно, пользовался въ Римѣ общею извѣстностію.

Остается еще обратить вниманіе на интересный вопросъ о томъ, имѣемъ ли мы въ Лаокоонѣ оригиналъ, или простую копію? Въ виду его несомнѣнныхъ совершенствъ, въ археологіи не могъ бы, конечно, возникнуть такой вопросъ, если бы Плиній, который такъ удивлялся этой группѣ, не заявилъ, что она создана изъ одной глыбы мрамора (ex uno lapide). Между тѣмъ, въ ней теперь насчитываютъ цѣлыхъ шесть составныхъ частей (прежде ихъ насчитывали только четыре), которыя, однако, такъ искусно и незамѣтно сплочены между собою, что требуется большое вниманіе и самое тщательное изслѣдованіе для того, чтобы убѣдиться въ этомъ. Всего этого, т. е. той пытливости

и точности, какими отличается новая наука, въ древности не было. Не отличается этими качествами и Плиній, и потому въ его Энциклопедіи можно встрѣтить немало и другихъ подобныхъ недосмотровъ и вообще недостатковъ. Къ тому же, показаніе его проникнуто такимъ непомѣрнымъ стремленіемъ выставить Лаокоона лучшимъ, во всѣхъ отношеніяхъ, произведеніемъ античной пластики, что, во всякомъ случаѣ, не можетъ считаться вполнѣ авторитетнымъ.

Есть и еще одно обстоятельство, которое, повидимому, мѣшаетъ признать группу Лаокоона за оригинальную, а именно отсутствіе на ея базѣ именъ художниковъ. А они, конечно, должны были цѣнить свое произведеніе. Это особенно должно было казаться страннымъ тѣмъ, которые относятъ Лаокоона къ эпохѣ Тита, когда обычай намѣчать имена, въ особенности на большихъ мраморахъ, былъ очень распространенъ между скульпторами. Но это-то и служитъ, между прочимъ, указаніемъ на то, что ватиканская группа относится къ болѣе ранней эпохѣ (по всей вѣроятности, ко времени между 250 и 150 г. до Рожд. Христ., т. е. къ періоду высшаго процвѣтанія родосской школы), когда означенный обычай встрѣчался гораздо рѣже. Могло случиться и такъ, что написи существовали и на этой группѣ, но только на тѣхъ частяхъ пьедестала, которыя, при перевозкѣ ея съ острова Родоска въ Римъ, для избѣжанія лишней тяжести, были оставлены на мѣстѣ. Можетъ быть, по этой же самой причинѣ нѣтъ надписей и на фарнезской группѣ, о которой намъ слѣдуетъ теперь повести рѣчь.

VIII.

„Il toro farnese“ также имѣетъ немало почитателей, хотя и очень уступаетъ Лаокоону, не столько, впрочемъ, со стороны техники, которая въ нѣкоторыхъ частяхъ фарнезской группы, работы Аполлонія и Тавриска, представляетъ большія совершенства, сколько со стороны самой ея идеи и композиціи. Вмѣстѣ съ другими художественными сокровищами, эта группа была перевезена съ острова Родоса въ Римъ, можетъ быть, одновременно съ Лаокооном, подъ самый конецъ республики, и поступила тамъ во владѣніе столь извѣстнаго Азинія Полліона, впослѣдствіи одного изъ самыхъ приближенныхъ людей къ Августу, большаго знатока и цѣнителя литературы и искуства. Позже, Каракалла украсилъ этою группою свои великолѣпныя термы, въ развалинахъ которыхъ она и была найдена въ половинѣ шестнадцатаго вѣка, а вслѣдъ затѣмъ сдѣлалась собственностью фамиліи Фарнезе

(откуда и названіе). Наконецъ, въ исходѣ прошлаго столѣтія, она досталась по наслѣдству неаполитанскому королевскому дому. Въ Неаполѣ, эта группа, къ сожалѣнію, долгое время стояла въ городскомъ саду (Villa reale), подвергаясь всѣмъ неблагопріятнымъ условіямъ и капризамъ хотя и южнаго климата, а затѣмъ была перенесена въ бурбонскій, или, какъ онъ теперь называется, національный музей, гдѣ находится и въ настоящее время.

Идея фарнезской группы основана на одномъ древнемъ греческомъ преданіи, которое не заключаетъ въ себѣ ничего художественнаго. Оно гласитъ, что Антіопа, дочь ѳивскаго царя Никтея, подобно множеству другихъ миѳологическихъ дѣвственницъ, обратила на себя вниманіе Юпитера и затѣмъ почувствовала слѣды его похотливой благосклонности. Избѣгая гнѣва своего отца, она удалилась въ окрестности горы Киѳерона, гдѣ произвела на свѣтъ близнецовъ, Зета и Амфіона, которые, не вѣдая о своемъ происхожденіи, росли между пастухами. Никтей не забылъ о невольномъ проступкѣ своей дочери (какъ же ей было не исполнить всемогущей воли Юпитера!) и, умирая, вмѣстѣ съ царствомъ завѣщалъ брату своему, Лику, отмщеніе своего семейнаго позора. Въ силу принятыхъ на себя обязательствъ, Ликъ пошелъ войною на Сикіонъ, гдѣ укрывалась Антіопа, разрушилъ этотъ городъ и увелъ ее въ плѣнъ. Въ Ѳивахъ она сдѣлалась рабою жены Лика, Дирки, которая столь жестоко обращалась со своей плѣнницей, что та снова бѣжала на Киѳеронъ и здѣсь случайно отдалась подъ защиту своихъ сыновей. Затѣмъ обнаруживается тайна ихъ рожденія, и они, въ свою очередь, горятъ желаніемъ отмстить за свою мать. Удобный къ этому случай представился во время празднованія на Киѳеронѣ вакханалій, участіе въ которыхъ неосторожно приняла и ненавистная имъ женщина. Казнь Дирки, изобрѣтенная Зетомъ и Амфіономъ, состояла въ томъ, что они привязали ее къ рогамъ бѣшенаго буйвола.

Означенная сага очевидно принадлежитъ тому періоду греческой жизни, когда въ ней господствовали еще дикіе нравы, и родовая месть считалась дѣломъ обычнымъ и законнымъ. Греческій эпосъ, кажется, не коснулся этой сказки, хотя миѳографы и внесли ее въ свои сборники. Только впослѣдствіи, на основаніи ея, Еврипидъ создалъ свою трагедію „Антіопа“, изъ которой уцѣлѣли отрывки. Не смотря на всю неприглядность такого сюжета, онъ нерѣдко воспроизводился греческими ваятелями, какъ символъ сыновней любви, въ духѣ сѣдой старины.

Но возвратимся къ фарнезской группѣ. Не легко распознаться въ ней съ самаго начала, такъ какъ на первый взглядъ она представляется

какими-то нагроможденными массами мрамора, и нѣтъ того пункта, съ котораго можно бы было обозрѣть ее вполнѣ и разомъ. Только мало по малу глазъ привыкаетъ различать въ ней отдѣльныя фигуры и, вмѣстѣ съ тѣмъ, усвоивать себѣ ихъ смыслъ и значеніе.

Моментъ, избранный художниками для выполненія своего сюжета, представляетъ не самую казнь, а приготовленіе къ ней. Зетъ еще не опуталъ веревкою безпомощную жену Лика, и движенія ея еще сво-

бодны. Она съ мольбою простираетъ къ Амфіону свою правую руку, а лѣвою судорожно хватается за его ногу. Еще одна минута—и дикій звѣрь поволочетъ ея красивое тѣло по скалистымъ неровностямъ Киѳерона.

Впрочемъ, сообразить всю эту драму можно только при полномъ знаніи разныхъ подробностей древняго преданія объ Антіопѣ. Не будь этого, можно было бы подумать, что, напротивъ, два юные атлета си-

лятся укротить поднявшагося на дыбы разсвирѣпѣвшаго буйвола, съ цѣлью спасти отъ него бѣдную женщину.

Даже почитатели разсматриваемаго произведенія сознаются въ томъ, что оно заключаетъ въ себѣ какъ-бы два сюжета. Дѣйствительно, указанная и притомъ опасная борьба юношей съ дикимъ звѣремъ сама по себѣ достаточно эффектна для того, чтобы отвлечь вниманіе зрителя отъ обреченной на смерть Антіопы. Да если онъ, при помощи классическихъ воспоминаній, и пойметъ наконецъ, что именно эта женщина составляетъ мысленный центръ группы, то окажется, что ея идея состоитъ въ изображеніи двухъ могучихъ юношей, которые напрягаютъ всѣ свои силы для того, чтобы извести возможно мучительною смертью свою беззащитную жертву. Едва ли стоило такъ много трудиться для такого мелкаго и несимпатичнаго сюжета! Есть полное основаніе думать, что онъ выбранъ художниками неудачно. Независимо отъ этого, только-что указанная двойственность сюжета, которая произошла помимо желанія Аполлонія и Тавриска, много мѣшаетъ сосредоточенности и полнотѣ впечатлѣнія отъ „Фарнезскаго быка", ибо главная его идея очевидно подавляется здѣсь разными аксессуарными подробностями.

Нельзя согласиться съ мнѣніемъ, будто все это произошло преднамѣренно, съ цѣлью пощадить нервы зрителей и отклонить ихъ отъ созерцанія мучительной смерти ѳивской царевны. Несоблюденіе этого условія почитатели фарнезской группы готовы даже поставить въ вину творцамъ Лаокоона. Едва ли, однако, всѣ подобныя измышленія можно признать удачными. Впечатлѣніе отъ художественнаго произведенія должно быть цѣльное, а не раздвоенное. Это—неоспоримая истина.

Переходя къ отдѣльнымъ фигурамъ группы, замѣтимъ, что Зетъ и Амфіонъ поставлены очень смѣло и красиво, лицамъ ихъ придано достаточно энергическое выраженіе, а физическое напряженіе, котораго потребовала отъ этихъ атлетовъ борьба съ разъяреннымъ звѣремъ, хорошо и вѣрно отражается на остальныхъ частяхъ ихъ обнаженнаго тѣла. Можно залюбоваться и позою Дирки. Предсмертныя ея усилія разжалобить своихъ палачей изображены очень удачно. Нельзя сказать того же объ Антіопѣ. Она помѣщена на второмъ планѣ, подъ копытами взвившагося надыбы быка, и заслонена другими фигурами. Притомъ, лицо ея совершенно спокойно, и она какъ-то безучастно относится къ происходящей передъ нею и потрясающей нервы сценѣ.

Но мы еще ничего не сказали о главной фигурѣ фарнезскаго мрамора. Это, безъ сомнѣнія, разъяренный быкъ, на котораго художники

видимо потратили главныя свои силы. Онъ прежде всего бросается въ глаза и, отличаясь замѣчательнымъ совершенствомъ техники, составляетъ какъ бы (едва ли, впрочемъ, преднамѣренный) центръ группы, что̀ также слѣдуетъ отнести къ недостаткамъ въ ея композиціи. Недаромъ народный голосъ окрестилъ ее названіемъ „il toro".

Въ заключеніе обратимъ вниманіе на нижнюю часть группы, непосредственно примыкавшую къ ея базѣ. Эта часть представляетъ Киѳеронъ, узнаваемый, впрочемъ, не столько по реальнымъ, сколько по тѣмъ символическимъ подробностямъ, которыми художники старались обозначить горную вершину. Она имѣетъ скалистый видъ, причемъ на двухъ выдающихся камняхъ, какъ уже выше замѣчено, поставлена фигура Амфіона, который съ большими усиліями сдерживаетъ рвущагося изъ его рукъ буйвола. Затѣмъ, здѣсь же размѣщены разные водящіеся въ горахъ звѣри и между ними крупный песъ, который съ лаемъ бросается на Антіопу. Наконецъ, у самаго края базы приставлена сравнительно очень небольшая и весьма неопредѣленнаго характера фигура, въ сидячемъ положеніи. Что это за субъектъ? Одни видятъ въ немъ символическое изображеніе горнаго божества, другіе — просто пастуха. Лице его совершенно спокойно, и онъ съ такимъ же равнодушіемъ смотритъ на происходящую передъ нимъ сцену, какъ и Антіопа. Для того, чтобы обозначить, что эта сцена происходитъ во время вакханалій, художники раскидали по базѣ вѣнки, виноградныя лозы и гирлянды. Изъ нихъ одна вьется по груди пастуха, а другая, откуда-то оторвавшись, лежитъ на землѣ. Тутъ же и кошница (cista mystica), также составлявшая необходимую принадлежность вакхическаго культа.

Думаю, что и сказаннаго вполнѣ достаточно для того, чтобы видѣть, какъ велика, въ художественномъ отношеніи, разница между только-что разсмотрѣнными мною произведеніями родосской школы. Въ защиту фарнезской группы можно сказать развѣ только то, что она имѣетъ теперь далеко не тотъ видъ, въ какомъ являлась когда-то въ галереѣ Азинія Полліона и въ термахъ Каракаллы. Она была извлечена изъ нихъ не въ цѣлости, а разбитою, причемъ нѣкоторыхъ частей группы вовсе не оказалось. Потребовалась реставрація, которая и на этотъ разъ вышла очень неудачною. Особенно это замѣтно, напримѣръ, въ фигурѣ Зета, который ухватился за привязанную къ рогамъ буйвола веревку обѣими руками, между тѣмъ какъ, очевидно, долженъ былъ лѣвшею вцѣпиться въ свою жертву.

IX.

Кромѣ колоссовъ и патетическихъ группъ, въ родѣ тѣхъ, на которыя мы только-что указали, у родосцевъ, конечно, не было недостатка и въ другихъ художественныхъ произведеніяхъ, и притомъ болѣе легкаго стиля. Дѣйствительно, такой стиль также процвѣталъ въ эпоху діадоховъ. Для ясности, онъ могъ бы быть обозначенъ названіемъ *скульптурнаго жанра*. Продуктами его являются въ искуствѣ граціозныя и несложныя изображенія мимолетныхъ явленій обыденной жизни, какія нерѣдко занимаютъ почетное мѣсто и въ новой скульптурѣ.

Плиній упоминаетъ въ своей Энциклопедіи (33 кн. 55 гл.), что такихъ художественныхъ вещицъ немало было у родосцевъ, и называетъ нѣсколькихъ артистовъ, которые прославились въ этомъ родѣ. Изъ нихъ особенно интересенъ для насъ Боэтъ (Boethos), который мастерски изображалъ дѣтскія фигуры. Одно изъ такихъ его созданій уцѣлѣло до нашего времени, къ сожалѣнію, не въ оригиналѣ, а въ нѣсколькихъ копіяхъ. Лучшія изъ нихъ находятся въ капитолійскомъ музеѣ и въ Луврѣ. Это—извѣстный „Мальчикъ съ гусемъ“.

Знатоки уже давно восхищаются этою незатѣйливою группою, въ которой такъ много граціи и, вмѣстѣ съ тѣмъ, юмора. Передъ нами рѣзвый и, разумѣется, голый мальчуганъ, который поймалъ гуся почти такой же величины, какъ и онъ самъ, и крѣпко, обѣими руками, прижалъ его къ своему дѣтски-пухлому тѣлу. Гусь кричитъ во все горло, широко разинувъ свой клювъ, и всѣми силами старается освободиться отъ своего случайнаго врага, самодовольный и торжествующій видъ котораго показываетъ, что онъ нисколько не сомнѣвается въ своей побѣдѣ. Это—какъ-бы игривая пародія на тѣ группы, которыя изображали Геркулеса, одолѣвающаго немейскаго льва.

О самомъ Боэтѣ извѣстно только то, что онъ былъ родомъ изъ Кархедона, т. е. изъ Карѳагена; но такъ какъ съ этимъ городомъ не связано никакихъ преданій о древней пластикѣ, то еще О. Мюллеръ,

въ своей исторіи греческаго искуства, выставилъ предположеніе, что эпитетъ *Кархедонскій*, который даютъ Боэту греческіе авторы, произошелъ отъ ошибки переписчиковъ и долженъ быть замѣненъ словомъ *Халкедонскій*. На основаніи этого мнѣнія, которое и до сихъ поръ еще пользуется кредитомъ въ ученомъ мірѣ, помянутый художникъ долженъ быть причисленъ къ малоазійскимъ скульпторамъ. Оно тѣмъ вѣроятнѣе, что виѳинскій городъ Халкедонъ (и еще болѣе сосѣдняя съ нимъ Никомедія) былъ въ разсматриваемое время одною изъ тѣхъ мѣстностей, куда проникла античная пластика. Уже выше замѣчено, что малоазійскіе художники нерѣдко переносили свою дѣятельность на островъ Родосъ, а потому нѣтъ ничего невѣроятнаго въ томъ, что въ числѣ ихъ переселился туда и Боэтъ, можетъ быть, съ товарищами своими по ремеслу, Акрагантомъ и Міемъ (Mys), о которыхъ также упоминаетъ Плиній.

Не разъ уже было высказано предположеніе, что и другой, еще болѣе замѣчательный образецъ скульптурнаго жанра, находящійся въ капитолійскомъ музеѣ, а именно „Мальчикъ, вынимающій занозу“, также принадлежитъ Боэту.

Недаромъ знатоки искуства усматриваютъ въ этомъ шедеврѣ глубокую жизненную правду, которая отражается какъ въ позѣ мальчика, такъ и въ вѣрной передачѣ реалистическихъ подробностей его возраста, наконецъ, въ замѣчательномъ умѣньѣ придать высокій интересъ самому незатѣйливому сюжету. Впрочемъ, въ виду указанныхъ совершенствъ этого произведенія, нѣкоторые изъ новыхъ ученыхъ утверждаютъ, что его, или, по крайней мѣрѣ, его оригиналъ должно отнести къ болѣе ранней эпохѣ греческой пластики, едва ли не къ вѣку Фидія. Теперь, когда такъ ярко выяснилось художественное значеніе эпохи діадоховъ, въ такомъ предположеніи окончательно нѣтъ никакой нужды.

X.

Мы окончили очеркъ родосской школы и, въ заключеніе, считаемъ не лишнимъ намѣтить самъ собою вытекающій изъ него общій выводъ. Вопреки мнѣнію многихъ почтенныхъ археологовъ, готовыхъ (изъ какого-то безусловнаго, и потому непонятнаго намъ пристрастія ко всему древнему) даже эгинскіе мраморы ставить выше несомнѣнно геніальныхъ созданій античной пластики, принадлежащихъ къ позднимъ ея періодамъ, — эпоха, которая произвела Лаокоона, очевидно не можетъ считаться въ искуствѣ временемъ его упадка. Недавнее открытіе Гуманомъ пергамскихъ скульптуръ, этихъ громадныхъ горельефовъ съ изображеніемъ гигантомахіи, только-что выставленныхъ въ берлинскомъ античномъ музеѣ, разумѣется, окончательно убѣдитъ каждаго въ высокомъ художественномъ значеніи періода діадоховъ. Такимъ образомъ въ наукѣ все болѣе и болѣе накопляется фактовъ, изъ которыхъ видно, что греческая пластика отъ эпохи Фидія до самаго времени Антониновъ, то есть непрерывно въ теченіи семи вѣковъ, высоко держала свое знамя.

Чѣмъ объяснить такое долгое и поразительно высокое процвѣтаніе искуства въ классической древности? Конечно, прежде всего тѣми колоссальными и многосторонними способностями, которыми природа такъ щедро надѣлила античныхъ грековъ. Одной этой причины, однако, безъ другихъ благопріятныхъ условій, для развитія греческаго искуства, было бы недостаточно.

Такимъ наиболѣе плодотворнымъ условіемъ является и то, что оно постоянно пользовалось сочувствіемъ и покровительствомъ со стороны какъ правительства, такъ и общества.

Рядъ просвѣщенныхъ меценатовъ древняго искуства начинается Перикломъ. Затѣмъ, въ этой роли выступаютъ македонскіе цари, Архелай и Филиппъ. Они поняли, какой образовательный элементъ заключаетъ въ себѣ искуство. Желая поднять нравственный уровень своего еще полудикаго въ то время народа, они привлекли въ свою столицу, Пеллу, не только греческихъ историковъ и поэтовъ, но и знаменитыхъ художниковъ, изъ которыхъ особенно замѣчательны, живописецъ Зевксисъ и ваятели Леохаръ и Евфраноръ. Но особенно въ этомъ отношеніи замѣчателенъ сынъ и преемникъ Филиппа, Александръ, прозванный въ исторіи Великимъ. Ученикъ Аристотеля, онъ весь былъ проникнутъ эллинизмомъ и постоянно съ искреннимъ восторгомъ относился къ греческой литературѣ и искуству. Художественная его

свита, съ которою онъ не разлучался даже и въ своихъ походахъ, доходила, по древнимъ преданіямъ, до трехъ тысячъ всякаго рода артистовъ, во главѣ которыхъ стояли ваятель Лизиппъ и живописецъ Апеллесъ. Примѣру Александра послѣдовали и діадохи, которые имѣютъ, между прочимъ, еще и ту заслугу, что много содѣйствовали географическому распространенію греческой пластики. Такое покровительство ей продолжалось и въ императорскомъ Римѣ, въ особенности при Августѣ, Титѣ и Адріанѣ. Къ этой заключительной порѣ древняго искуства относится большая часть тѣхъ знаменитыхъ мраморовъ, которыми наполнены современные музеи.

Эта любовь къ искуству, какъ одно изъ лучшихъ наслѣдій классицизма, перешла и въ новую Европу. Онъ, между прочимъ, породилъ въ ней вѣкъ Медичи и тѣхъ римскихъ папъ, которые такъ умѣло воспользовались художественнымъ элементомъ для приданія столь чарующаго массы внѣшняго блеска католической пропагандѣ.

Современная Европа также хорошо понимаетъ необходимость и значеніе развитія въ народныхъ массахъ художественнаго образованія. Достаточно замѣтить, что Франція давно уже устроила для этой цѣли нѣсколько сотъ провинціальныхъ музеевъ и, не смотря на то, что оно и безъ того достигло въ ней сильнаго развитія, еще недавно сочла необходимымъ учредить особое министерство искуствъ и художественной промышленности. Англія также не хочетъ отстать отъ другихъ образованныхъ націй въ разсматриваемомъ дѣлѣ, и особенно энергически двинула его впередъ со времени первой парижской всемірной выставки, когда оказалось, что многіе продукты ея промышленности, со стороны изящества и вкуса, сильно уступаютъ французскимъ. Съ тѣхъ поръ и въ Англіи явилось почти такое же количество галерей и разныхъ художественныхъ музеевъ, какъ и во Франціи. Говорить ли о томъ, что и въ остальной Европѣ почти каждый сколько нибудь значительный городъ обладаетъ такими общеполезными и общедоступными учрежденіями?

Только мы одни, къ сожалѣнію, сильно отстали отъ Западной Европы въ этомъ дѣлѣ. Наши повсюдныя и благодѣтельныя реформы, къ сожалѣнію, нисколько еще не коснулись затронутаго здѣсь вопроса, не смотря на то, что онъ имѣетъ великое государственное значеніе. При рѣшеніи его, у насъ слѣдуетъ имѣть въ виду не только развитіе художественной промышленности, но и поднятіе во всѣхъ слояхъ русскаго общества нравственнаго уровня, пробужденіе и въ народныхъ массахъ очевидно присущихъ имъ великихъ нравственныхъ силъ. Направленное въ этихъ массахъ, какъ слѣдуетъ, эстетическое образованіе можетъ благотвор-

но подѣйствовать на нихъ едва ли даже не въ большей мѣрѣ, чѣмъ самая литература и народная школа. Дѣйствительно, литература представляетъ тѣ же кастовыя подраздѣленія, какъ и само общество, и высокія ея созданія, кромѣ развѣ драмы, нигдѣ не проникаютъ въ народъ, въ тѣсномъ значеніи этого слова. Вездѣ онъ обыкновенно пробавляется своею, болѣе или менѣе лубочною прессою. Народная школа также удовлетворяетъ, большею частію, только насущнымъ умственнымъ нуждамъ и далеко не всегда дѣйствуетъ на нравственное перерожденіе человѣка. Только искуство составляетъ общее достояніе, и высокія его созданія могутъ оказывать художественное, а вмѣстѣ съ тѣмъ и нравственное вліяніе даже на простаго человѣка, невполнѣ лишеннаго чувства изящнаго, особенно когда имѣются въ наличности средства для его развитія. И это — не предположеніе, а доказанная опытомъ истина, которой въ будущемъ несомнѣнно суждено найдти для себя полное подтвержденіе именно у насъ, въ Россіи. Нашъ народъ, при всѣхъ крайне неблагопріятныхъ условіяхъ, въ которыхъ онъ находится, въ разсматриваемомъ отношеніи тѣмъ не менѣе давно уже и притомъ ярко и блистательно проявилъ свою глубокую эстетическую душу. Это — тотъ народъ, который создалъ столько поэтическихъ, истинно художественныхъ памятниковъ слова, создалъ такіе чудные напѣвы, какихъ не встрѣтишь и въ самой прославленной Италіи. Уже теперь русская школа живописи, какъ и русская музыка, пользуется большимъ почетомъ въ Европѣ. Что же будетъ, когда возможность болѣе или менѣе широкаго эстетическаго развитія сдѣлается у насъ повсюдною?

Давно и неотложно пора и у насъ серьезно подумать объ устройствѣ провинціальныхъ или губернскихъ художественныхъ музеевъ. Къ сожалѣнію, я не могу здѣсь войдти въ подробности этого столь необходимаго для насъ дѣла, осуществленіе котораго гораздо легче, чѣмъ это кажется съ перваго взгляда. Потому окончу мой очеркъ искреннимъ пожеланіемъ, чтобы мимоходомъ намѣченная мною здѣсь мысль какъ можно скорѣе вошла въ наше общественное сознаніе.

Варшава, 1881 г.

Марьяно Фортуни.

Статья А. Ал. Матушинскаго.

VII.

Въ іюнѣ 1870 года Фортуни покинулъ Парижъ и поѣхалъ сперва на нѣсколько дней въ Мадридъ, а оттуда въ Гренаду. Ему пришла фантазія поселиться на нѣкоторое время въ этомъ прелестномъ уголкѣ Испаніи, о которомъ недаромъ же говоритъ мѣстная пословица: „кого Богъ любитъ, тому онъ позволяетъ жить въ Гренадѣ“. Вздумано и сдѣлано. Фортуни устроился въ очаровательной мѣстности, въ „Fonda de los siete suelos“, на томъ самомъ холмѣ, гдѣ находится знаменитая Альгамбра, всего въ нѣсколькихъ минутахъ ходьбы отъ развалинъ великолѣпнаго дворца мавританскихъ королей. Полное уединеніе и отсутствіе всякаго шума и суеты, отличающія Гренаду, превосходный ея климатъ, дѣлающій изъ четырехъ временъ года одну непрерывную весну, роскошная растительность, наконецъ, красота остатковъ былаго величія мавровъ, — все это вмѣстѣ пришлось какъ нельзя больше по душѣ Фортуни, и онъ впослѣдствіи не разъ говорилъ, что два года, проведенные имъ въ Гренадѣ, которую онъ всегда описывалъ въ са-

мыхъ поэтическихъ краскахъ, принадлежатъ къ счастливѣйшимъ годамъ его жизни. Впрочемъ, бивачная жизнь въ гостинницѣ de los siete suelos" нѣсколько стѣсняла любившаго свободу и просторъ Фортуни. Вскорѣ онъ нашелъ себѣ несравненно лучшее помѣщеніе въ прекрасномъ домѣ Realejo Bajo, расположенномъ у самаго подножія альгамбрскаго холма. Новая квартира была не только удобна, но даже, можно сказать, роскошна. Окна мастерской Фортуни выходили на небольшой хорошенькій четыреугольный дворикъ—patio, окруженный красивымъ портикомъ съ шестнадцатью колонами. Подъ портикомъ развѣшаны были его многочисленные этюды и эскизы. Посреди двора красовался небольшой фонтанъ, обставленный тропическими цвѣтами и растеніями. Здѣсь, въ этомъ укромномъ patio, подъ неумолкающій ни на минуту рокотъ фонтана, на открытомъ воздухѣ, или въ палаткѣ, особенно легко работалось художнику. „Я работаю въ Гренадѣ, какъ нигдѣ и никогда не работалъ",—писалъ онъ одному своему знакомому.

За свою квартиру Фортуни платилъ неслыханную для Гренады цѣну, по одному дуро въ день (пять франковъ двадцать-пять сантимовъ), что̀ составляетъ около двухъ тысячъ франковъ въ годъ. Въ то же самое время у Фортуни была еще и другая квартира, въ Римѣ, обходившаяся ему болѣе пяти тысячъ франковъ. Какъ видно, онъ жилъ довольно широко, но эти огромные для каждаго другаго живописца расходы были ему ни-по-чемъ. Мода на его произведенія росла, какъ говорится, не по днямъ, а по часамъ, а съ тѣмъ вмѣстѣ росли, конечно, и цѣны на эти произведенія. Въ письмѣ къ барону Давиллье, писанномъ въ маѣ 1872 года, Фортуни сообщаетъ почти невѣроятный, но тѣмъ не менѣе совершенно достовѣрный фактъ, что посѣтившій его мастерскую въ Гренадѣ Гупиль, осмотрѣвъ всѣ находившіеся въ ней этюды и картины, убѣдительно просилъ художника уступить ему все это en bloc и съ перваго же слова предложилъ громадную сумму, четыреста-пятьдесятъ тысячъ франковъ; „послѣ этого я не въ правѣ, какъ мнѣ кажется, жаловаться на мое пребываніе въ Гренадѣ",—прибавлялъ въ заключеніе художникъ.

Благодаря большимъ деньгамъ, зарабатываемымъ упорнымъ, неустаннымъ трудомъ, Фортуни имѣлъ полную возможность удовлетворять своей страсти къ собиранію разныхъ рѣдкостей и остатковъ старины. Разыскивать и покупать предметы искуства и рѣдкости было любимымъ его развлеченіемъ, его отдыхомъ. Древнее и средневѣковое оружіе, драгоцѣнныя рукописи съ неподражаемыми миніатюрами и чудесами калиграфіи, старинныя парчевыя и штофныя съ вышивками ткани, дорогіе гобелены, этрусскія и мавританскія вазы, бронза, майо-

лика, рѣдкій фарфоръ,—все это везлось и неслось къ Фортуни со всѣхъ сторонъ, покупалось имъ иногда довольно дорого и немедленно употреблялось на обстановку и украшеніе его обширной мастерской.

Лѣтъ восемь-десятъ тому назадъ, Гренада представляла для любителя рѣдкостей несравненно больше ресурсовъ, чѣмъ теперь, когда цѣлыя стаи коллекціонеровъ по страсти или по ремеслу успѣли уже вывезти изъ нея все, что было лучшаго. Въ прежнее время въ Гренадѣ еще можно было находить не только замѣчательные образчики мавританской керамики и майолики, но и превосходное старинное оружіе. Здѣсь Фортуни пріобрѣлъ, въ числѣ другихъ рѣдкихъ вещей, ту великолѣпную мавританскую вазу, заплаченную имъ 1000 дуро (5250 франковъ), которая, своими размѣрами и красотою, соперничаетъ съ знаменитою мавританскою вазою, находящеюся въ Альгамбрѣ. Художникъ былъ въ восторгѣ отъ своей покупки [1]). „Я могу поздравить себя съ счастливою находкою", — читаемъ мы въ одномъ изъ его писемъ, — „мнѣ удалось пріобрѣсти самую замѣчательную майолику, какія только существуютъ. Это—ваза XV столѣтія, арабской работы, найденная въ одномъ изъ мавританскихъ дворцовъ. Она необыкновенно интересна и по времени, къ которому принадлежитъ, и по своей орнаментовкѣ, и по куфическимъ надписямъ. Можно сказать съ увѣренностью, что другой подобной вазы нѣтъ на свѣтѣ, и что она сдѣлала бы честь любому музею. По части оружія,—продолжаетъ Фортуни,—я нашелъ великолѣпный шлемъ, достойный Карла V, превосходной миланской или флорентійской чеканной работы. Сверхъ того я купилъ нѣсколько мечей и кинжаловъ и наконецъ значительное собраніе вышивокъ, употребляшихся въ церковныхъ одеждахъ и т. д."

---

[1]) Знаменитая Альгамбрская ваза, превосходнѣйшій образчикъ испанско-мавританскаго фаянсоваго производства, въ настоящее время хранится подъ замкомъ въ одной изъ небольшихъ комнатъ галереи, окружающей очаровательный дворъ «Миртовъ» или «Arrayanes», въ Альгамбрѣ. Къ сожалѣнію, ее вздумали запирать подъ замокъ слишкомъ поздно, именно лишь послѣ того, какъ одна изъ ея ручекъ Богъ вѣсть какимъ образомъ была разбита и изчезла неизвѣстно куда. Великолѣпная ваза имѣетъ въ вышину 1 аршинъ 14 вершковъ. Она вся покрыта украшеніями и арабскими надписями голубаго цвѣта съ золотомъ, по желтовато-бѣлому фону.

Ваза, пріобрѣтенная Фортуни, находилась нѣкогда въ Саларѣ, небольшомъ городкѣ близъ Гренады, гдѣ, въ одной старинной церкви, служила пьедесталомъ для чаши со святою водою. Она имѣетъ видъ древней амфоры, съ ручками, въ видѣ крыльевъ, въ вышину нѣсколько ниже альгамбрской, (1 арш. 10 вершковъ), и отличается отъ нея своимъ коричневымъ, металлическимъ отливомъ, по которому идутъ бѣлые разводы. Сохранилась она лучше альгамбрской, и обѣ ея ручки, украшенныя куфическими надписями, совершенно цѣлы. Когда ваза сдѣлалась собственностью Фортуни, онъ снабдилъ ее подставкою на четырехъ ножкахъ, оканчивающихся головами фантастическихъ животныхъ, нѣсколько напоминающихъ извѣстный фонтанъ «Patio de los leones», въ Альгамбрѣ. Идея подставки принадлежитъ Фортуни; онъ же самъ и вылѣпилъ ее изъ глины. Бронза по этой формѣ отлита была въ Римѣ и также окончательно пройдена самимъ художникомъ. Въ настоящее время ваза Фортуни составляетъ одно изъ лучшихъ украшеній богатой коллекціи А. П. Базилевскаго, въ Парижѣ, которымъ пріобрѣтена, какъ говорилъ мнѣ покойный бар. Давиллье, за 30 тысячъ франковъ.

Лучшимъ доказательствомъ того, что Фортуни былъ не простымъ только собирателемъ разнаго рода рѣдкостей болѣе или менѣе сомнительнаго достоинства, но истиннымъ, глубокимъ знатокомъ, можетъ служить тотъ фактъ, что названная мавританская ваза, при распродажѣ его вещей на посмертномъ аукціонѣ, пошла почти въ шесть разъ дороже, чѣмъ сколько было за нее заплачено, а шлемъ проданъ за 12,000 фр.

Фортуни страстно любилъ произведенія керамики. Особенно его интересовали старинныя испано-мавританскія блюда съ металлическимъ отливомъ, столь же рѣдкія, по его словамъ, какъ бѣлыя мухи, и онъ не разъ дѣлалъ попытки попробовать добиться самому чего нибудь въ томъ же родѣ. О результатахъ одной изъ этихъ попытокъ онъ увѣдомлялъ брата своей жены, извѣстнаго живописца Раймундо Мадрацо, въ такихъ выраженіяхъ:

„Любезный Раймундо, недавно я былъ на фаянсовой фабрикѣ, съ цѣлью сдѣлать нѣсколько опытовъ надъ „металлическими отливами“, и, не смотря на неудовлетворительныя условія печи, мои опыты окончились недурно: я достигъ трехъ тоновъ, изъ коихъ одинъ — такой краски и такой силы, какія встрѣчаются лишь на немногихъ блюдахъ. Значитъ, это не Богъ знаетъ какъ трудно, и тотъ, кто захотѣлъ бы заняться дѣломъ, скоро дошелъ бы до совершенства.“

Пребываніе Фортуни въ Гренадѣ было чрезвычайно производительно въ художественномъ отношеніи. Тамъ, въ виду Альгамбры, подъ яснымъ небомъ Андалузіи, окончены имъ нѣкоторыя изъ лучшихъ его картинъ и акварелей. Въ числѣ первыхъ слѣдуетъ особенно упомянуть объ „Укротителяхъ змѣй“ и „Залѣ суда въ Гренадѣ“; въ числѣ вторыхъ преимущественно обращаетъ на себя вниманіе прелестная акварель: „Чтеніе въ библіотекѣ“, или „Библіоманъ.“

Въ картинѣ „Укротители змѣй“ дѣйствіе происходитъ въ Марокко. Художникъ, съ поразительною правдою и необыкновеннымъ знаніемъ самыхъ характеристическихъ особенностей быта полудикихъ марокканцевъ, воспроизводитъ народную сцену, запечатлѣнную мрачнымъ и отчасти даже фантастическимъ характеромъ. Фигуры изображены въ полнатуры, но каждая изъ нихъ — въ своемъ родѣ образецъ совершенства по мастерскому рисунку и по естественности позъ и движеній. Демоническая фигура „Заклинательницы“ напоминаетъ собою наиболѣе удачныя созданія причудливой фантазіи Гойи, но далеко превосходитъ ихъ оконченностью отдѣлки и своею типичностью. Эта картина окончательно упрочила за Фортуни самое почетное мѣсто въ ряду такъ называемыхъ „оріенталистовъ“. „Залу суда“ нѣкоторые знатоки считаютъ лучшимъ перломъ въ ряду другихъ произведеній Фортуни. Однако

съ этимъ трудно согласиться, такъ какъ, не смотря на всѣ свои достоинства, картина эта, неподражаемая по виртуозности исполненія, относительно композиціи, на мой взглядъ, значительно уступаетъ и „Испанской свадьбѣ“, и такъ называемой „La Modela“, о которой рѣчь впереди. Впрочемъ я готовъ признать, что „Зала суда“ если не самое лучшее, то во всякомъ случаѣ одно изъ самыхъ характеристическихъ произведеній испанскаго мастера.

Картины Фортуни вообще нелегко поддаются описанію. Какъ я уже имѣлъ случай замѣтить прежде, сюжетъ рѣдко играетъ въ нихъ важную роль. Вся тайна очарованія Фортуни—въ живописныхъ эффектахъ, въ расположеніи свѣта, въ фактурѣ письма: краски въ его картинахъ искрятся и сверкаютъ, какъ самоцвѣтные драгоцѣнные камни; свѣтъ, на который необыкновенно щедръ художникъ, силою своею порою напоминаетъ электрическое освѣщеніе. Пораженные ослѣпительнымъ фейерверкомъ этого освѣщенія, этимъ блескомъ тоновъ и красокъ, глаза съ удовольствіемъ останавливаются и отдыхаютъ на чрезвычайно искусно соображенныхъ пятнахъ, трактованныхъ въ полусвѣтѣ, съ цѣлью выдвинуть кое-что въ картинѣ впередъ и дать цѣлому гармонію и живописную красоту. Въ этомъ—главное достоинство и „Залы суда.“

Картина изображаетъ небольшой открытый дворикъ въ мавританскомъ вкусѣ, въ родѣ чудныхъ двориковъ Альгамбры. Въ глубинѣ сцены виденъ сидящій на возвышеніи каидъ, окруженный просителями. Впереди, возлѣ прозрачнаго водоема, у котораго сидитъ накорточкахъ, точно обезьяна, съ ногъ до головы вооруженный арабъ, лежатъ неподвижно, съ колодками на ногахъ, два преступника, ожидая суда и расправы. Пятна расположены въ картинѣ съ изумительнымъ мастерствомъ. Вся стѣна направо, накаленная, какъ печь, горячимъ полуденнымъ солнцемъ, составляетъ превосходный контрастъ съ прохладною глубиною комнатъ, видимыхъ въ перспективѣ и остающихся въ полутѣни, благодаря цвѣтнымъ стекламъ, едва пропускающимъ свѣтъ. Прекрасно написанъ также водоемъ, отражающій въ себѣ, какъ въ зеркалѣ, прихотливыя детали мавританской архитектуры. Вообще техника этой картины можетъ быть признана верхомъ совершенства и, въ сравненіи съ нею, многія другія произведенія въ томъ же родѣ даже наиболѣе извѣстныхъ оріенталистовъ кажутся блѣдными и безцвѣтными. Фигуры, не смотря на свой незначительный размѣръ, написаны великолѣпно и обличаютъ въ художникѣ въ высшей степени добросовѣстное изученіе природы. Фортуни никогда не рисковалъ писать отъ себя, безъ натуры. Когда ему приходила въ голову идея картины,

или самъ собою подвертывался подъ руку совсѣмъ готовый сюжетъ, онъ тутъ же, съ необыкновенною быстротою, набрасывалъ довольно оконченный эскизъ, но потомъ, принимаясь за картину, неиначе вносилъ въ нее каждую фигуру, какъ тщательно изучивъ и провѣривъ ее съ натуры. Замѣчательно, что, даже при повтореніяхъ своихъ картинъ, Фортуни никогда не обходился безъ живой модели.

Счастливые дни жизни Фортуни въ Гренадѣ, въ кругу любимой семьи и немногихъ близкихъ пріятелей, не чужды были однакожъ своего рода тревогъ и огорченій. Здѣсь получилъ онъ грустное извѣстіе о смерти одного изъ лучшихъ друзей своихъ, даровитаго живописца Замакойса. Соотечественникъ Фортуни, Эдуардъ Замокойсъ (Zamacois, род. въ 1842 г., умеръ 14 января 1871 г.), образовавшійся подъ вліяніемъ Фернандо Мадрацо и Мейссонье, не смотря на свою молодость, уже хорошо былъ извѣстенъ въ Европѣ своими очень остроумно задуманными и чрезвычайно тонко выполненными картинами. Лучшими изъ нихъ считаются: „Дидро и Даламберъ", „Испанскіе рекруты" (1864 г.), „Выходъ тореро на арену" (1866). „Охотникъ съ ружьемъ" [1]), „Придворный шутъ" (1867), „Испанская сцена" (мюнхенская международная художественная выставка 1869 г.), „Воспитаніе принца" (1870), и нѣкот. друг. Злая чахотка унесла Замакойса, едва ему исполнилось двадцать-девять лѣтъ. Въ Гренадѣ же узналъ Фортуни о геройской смерти восторженнаго поклонника и пріятеля своего, извѣстнаго Анри Реньо, убитаго 19 января 1871 года въ дѣлѣ при Бюзанвальскомъ паркѣ. Въ послѣдній разъ товарищи видѣли Реньо въ ту минуту, когда, послѣ несчастной для французовъ битвы, продолжавшейся съ утра до самаго вечера, получено было приказаніе отступать. „Вотъ только дострѣляю оставшіеся патроны и тотчасъ догоню васъ", сказалъ онъ пріятелямъ, убѣждавшимъ его не отставать. Это были послѣднія слова молодаго героя. Онъ не явился на перекличку и точно въ воду канулъ. Лишь на третій день разыскано было его тѣло въ кучѣ убитыхъ, подобранныхъ для погребенія. Онъ былъ пораженъ пулею въ лѣвый високъ.

Вслѣдъ за тѣмъ пришла въ Гренаду вѣсть о кончинѣ еще одного талантливаго и тоже очень молодаго французскаго живописца—Виктора Жиро̀ (Giraud). Онъ особенно извѣстенъ былъ своею прекрасною картиною: „Продавецъ невольницъ", находящеюся нынѣ въ Люксанбургской галереѣ, въ Парижѣ, и умеръ 21 февраля 1871 года, всего двадцатипяти лѣтъ отъ роду. Это также была одна изъ жертвъ прусско-фран-

---

[1]) Находится въ галереѣ Д. П. Боткина, въ Москвѣ.

ОСМОТРЪ НАТУРЩИЦЫ

Картина М. Фортуни

цузской войны: Жиро простудился, стоя зимнею ночью на часахъ, въ снѣгу, и лишь однимъ мѣсяцемъ пережилъ автора „Казни безъ суда“, искренно завидуя его геройской смерти. „Какой счастливецъ этотъ Реньо“, говорилъ онъ въ свои предсмертныя минуты; „онъ, по крайней мѣрѣ, погибъ на полѣ сраженія... а я!..“

Вѣсти объ этихъ трехъ смертяхъ, такъ близко слѣдовавшихъ одна за другою, не могли не произвести на Фортуни подавляющаго впечатлѣнія. „Это роковой годъ для художниковъ“,—говорилъ онъ, и въ самомъ дѣлѣ, было что-то ненормальное и страшное въ почти одновременной смерти трехъ его молодыхъ пріятелей, талантливыхъ живописцевъ, погибшихъ въ полномъ цвѣтѣ силъ, при самомъ началѣ блестящей художественной карьеры.

Но этимъ душевныя тревоги Фортуни не кончились.

Ему такъ полюбилась жизнь въ Гренадѣ, что онъ сначала предполагалъ-было провести въ этомъ городѣ весь 1872 годъ, какъ вдругъ неожиданное извѣстіе, полученное въ іюнѣ того года, на этотъ разъ о смерти его вѣрнаго слуги, Спинера, которому порученъ былъ присмотръ за мастерскою въ Римѣ, заставило художника поспѣшить своимъ отъѣздомъ въ Италію. Онъ поѣхалъ сначала одинъ, въ сопровожденіи лишь своего земляка, живописца Тапиро. Его очень тревожили опасенія за цѣлость картинъ и разныхъ драгоцѣнныхъ вещей, остававшихся въ римской мастерской. Къ счастію, все оказалось на лицо и въ полномъ порядкѣ. Не доставало одного Спинера. Преданный слуга Фортуни умеръ, запершись одинъ въ мастерской, посреди ввѣренныхъ его попеченію художественныхъ богатствъ, какъ часовой на своемъ посту. Въ продолженіи трехъ дней никто даже и не подозрѣвалъ объ его смерти. Наконецъ, сосѣди обратили вниманіе, что мастерская постоянно наглухо заперта, и въ ней давно никого не видно. На зовъ и колокольчикъ никто не отзывался. Дано было знать полиціи, и когда, наконецъ, въ ея присутствіи, выломаны были двери, то въ мастерской нашли уже подвергшійся разложенію трупъ бѣднаго Спинера, повидимому, умершаго скоропостижно. Полиція немедленно распорядилась принять мастерскую, до пріѣзда Фортуни, подъ свое непосредственное наблюденіе, и вотъ этой-то случайности обязанъ былъ художникъ сохраненіемъ въ цѣлости всего, что тамъ находилось.

Устроивъ кое-какъ дѣла свои въ Римѣ и поручивъ мастерскую ученику своему, Симонетти, Фортуни снова вернулся въ Гренаду, но лишь за тѣмъ, чтобы перевезти семью въ Римъ и уложить разныя художественныя драгоцѣнности, пріобрѣтенныя въ Испаніи. Эта укладка и перевозка довольно большой коллекціи самыхъ разнообразныхъ

предметовъ чрезвычайно занимала и безпокоила художника. „Меня бросаетъ въ холодный потъ при одной мысли объ укладкѣ моихъ вещей и особенно моей мавританской вазы“, писалъ онъ къ Симонетти. Въ самомъ дѣлѣ, возни и хлопотъ было не мало.

Кому привелось быть въ Гренадѣ, тотъ, безъ сомнѣнія, хорошо помнитъ прибитую на стѣнѣ гостинницы „de los siete suelos“ черную мраморную доску съ испанскою надписью золотыми буквами: „Здѣсь жилъ Фортуни съ 10 іюня 1870 года по 30 октября 1871 года“. Это— единственное видимое воспоминаніе объ его пребываніи въ городѣ, гдѣ ему такъ хорошо жилось и такъ хорошо работалось...

VIII.

Къ концу 1872 года, Фортуни окончательно переѣхалъ въ Римъ; но этотъ, еще не давно столь милый его сердцу городъ, бывшій свидѣтелемъ его первыхъ серьезныхъ успѣховъ въ искуствѣ, и гдѣ у него было столько пріятныхъ воспоминаній и знакомствъ, на этотъ разъ показался ему неузнаваемъ. Вмѣсто прежней, дорогой художнику тишины— вездѣ необыкновенное движеніе и суета; недавняя простота нравовъ въ короткое время замѣнилась столичными привычками и претензіями на блескъ и роскошь; на улицахъ и въ кафе, только и толковъ было, что о политикѣ. Словомъ, новый титулъ: „столица Италіи“ совершенно вскружилъ голову классическому городу искуства, бывшему впродолженіи столькихъ лѣтъ обѣтованнымъ пріютомъ художниковъ всей Европы. Фортуни началъ серьезно подумывать о томъ, чтобы навсегда распроститься съ Римомъ и поселиться гдѣ нибудь на югѣ Испаніи. „Римъ мнѣ наскучилъ“, писалъ онъ одному пріятелю; „съ каждымъ днемъ онъ все болѣе и болѣе утрачиваетъ свою прежнюю оригинальность, и мнѣ очень хотѣлось бы устроиться гдѣ нибудь въ Андалузіи“.

Къ этому присоединились непріятности по квартирѣ. Надбавка цѣнъ на квартиры, какъ видно, существуетъ не въ одномъ Петербургѣ. Хозяинъ дома на Via Gregoriana, гдѣ жилъ Фортуни, отнялъ у него часть помѣщенія, а за остальное почти удвоилъ плату, въ довершеніе же своихъ любезностей, отдалъ нижній этажъ подъ складъ петролеума. Можно себѣ вообразить тревогу и безпокойство Фортуни, когда онъ узналъ объ этомъ сюрпризѣ! Ему все казалось, что въ одинъ прекрасный день, того и гляди, художественныя его коллекціи, собранныя съ такимъ трудомъ и съ такими затратами, взлетятъ на воздухъ... Сохранилось одно, очень интересное, письмо Фортуни, по всег-

дашнему его обыкновенію богато иллюстрированное бойкими рисунками перомъ, гдѣ, между прочимъ, художникъ изобразилъ внутренній видъ своей квартиры и самого себя сидящимъ съ палитрою въ рукахъ за мольбертомъ, на которомъ видна начатая картина, а непосредственно подъ поломъ расположено помѣщеніе ненавистнаго ему склада, сплошь заставленнаго рядами боченковъ, съ надписью: „Petroleo". Не ограничиваясь одними шутками надъ своимъ „опаснымъ положеніемъ", онъ въ то же время усердно сталъ искать себѣ другой квартиры.

Впрочемъ, всѣ эти непріятности и хлопоты не мѣшали Фортуни работать съ удивительнымъ прилежаніемъ. Къ дому, гдѣ жилъ онъ, примыкалъ хорошенькій садикъ, расположенный уступами. Здѣсь-то, въ этомъ садикѣ, и работалъ художникъ на открытомъ воздухѣ, съ утра до поздняго вечера. Онъ привезъ съ собою изъ Гренады множество этюдовъ и эскизовъ, а также нѣсколько начатыхъ картинъ, которыя спѣшилъ докончить. Изъ числа послѣднихъ упомяну лишь о трехъ, какъ о наиболѣе замѣчательныхъ: первая изображаетъ группу почти нагихъ, оборванныхъ ребятишекъ, играющихъ гдѣ-то, въ испанскомъ городкѣ, посреди двора или площади, и тутъ-же нѣсколько откормленныхъ свиней, преспокойно расположившихся въ грязи, подъ тѣнью цвѣтущихъ яблонь. Вещь эта чрезвычайно оригинально задумана; она вся дышетъ наивностью и какою-то тихою, патріархальною поэзіею заброшеннаго сельскаго уголка. Другая картина необыкновенно интересна по своему сюжету, что составляетъ величайшую рѣдкость у Фортуни. Она называется: „Похороны во время карнавала". Дѣйствіе и на этотъ разъ происходитъ гдѣ-то въ Испаніи. На полотнѣ нѣсколько удлиненной формы художникъ представилъ проходящую по улицѣ погребальную процессію. На плечахъ носильщиковъ тихо покачивается гробъ, въ которомъ видна умершая молодая дѣвушка, съ строгимъ и блѣднымъ, какъ полотно, лицемъ. Гробъ сопровождаютъ опечаленные родные и знакомые; кое-кто плачетъ. На углу улицы погребальная процессія неожиданно сталкивается съ толпою сильно подпившихъ и развеселыхъ масокъ, возвращающихся съ ночной оргіи. Сѣренькое утреннее небо и крыши домовъ, побѣлѣвшія отъ выпавшаго за ночь снѣга, придаютъ этой, на половину серьезной, на половину комической, сценѣ чрезвычайно грустный оттѣнокъ. Къ сожалѣнію, столь богатая неожиданными сопоставленіями и нелишенная драмматическаго эффекта картина, смутно напоминающая мрачный юморъ Гойи, такъ и осталась неоконченною. Очевидно, у Фортуни не хватило терпѣнія для надлежащей разработки такого серьезнаго

сюжета [1]). За то третья картина, о которой мнѣ остается сказать, была какъ нельзя больше во вкусѣ Фортуни, и потому онъ окончилъ ее съ особенною любовью. Произведеніе это извѣстно подъ названіемъ: „Ayuntamiento viejo“ (Старая ратуша въ Гренадѣ). Предъ нами—чрезвычайно живописное старинное зданіе, съ балконами, уставленными цвѣтами и покрытыми роскошною растительностью. Какъ здѣсь все мило, колоритно! Какое чудесное письмо! По гармоніи и блеску красокъ, „Ayuntamiento viejo“ можно назвать однимъ изъ перловъ въ ряду картинъ Фортуни.

Наконецъ, послѣ долгихъ поисковъ, квартира была найдена Художникъ съ радостью покинулъ свое прежнее помѣщеніе въ сосѣдствѣ со складомъ петролея и переѣхалъ на обширную и красивую villa Martinori, представлявшую много удобствъ, и гдѣ, по выраженію Фортуни, у него былъ „свой лугъ, и садъ, и лѣсъ“. Небольшая лѣстница соединяла виллу съ мастерскою, которую художникъ убралъ съ такимъ вкусомъ и великолѣпіемъ, что она не замедлила сдѣлаться одною изъ достопримѣчательностей Рима и предметомъ любопытства для многочисленныхъ иностранцевъ всѣхъ странъ и націй.

При самомъ входѣ во владѣнія Фортуни, точно на стражѣ, стояло древнее египетское изваяніе, едва ли не современное постройкѣ пирамидъ. Небольшая дверь вела въ уютный садикъ, уставленный антиками, а отсюда, поднявшись нѣсколько ступеней, посѣтители переходили въ просторный садъ, непосредственно примыкавшій къ мастерской. Каждый, кто вступалъ въ эту мастерскую, невольно былъ пораженъ ея богатствомъ и затѣйливою обстановкою. Фортуни положительно не переносилъ голыхъ стѣнъ. Поэтому мастерская его сверху до низу была задрапирована всевозможными старинными, дорогими тканями—бархатомъ XVII столѣтія, великолѣпными гобеленами и парчею съ гербами древнихъ итальянскихъ фамилій. На такомъ богатомъ фонѣ мѣстами были развѣшаны искусно сгруппированные трофеи рѣдкаго оружія и копіи съ Веласкеса и Тьеполо, любимыхъ живописцевъ Фортуни. По угламъ, выглядывая изъ массы живыхъ цвѣтовъ и экзотическихъ растеній, стояли статуи и вазы, или же цѣлыя вооруженія средневѣковыхъ рыцарей. Далѣе, въ поэтическомъ безпорядкѣ разбросаны были витрины, наполненныя предметами керамики, чашами, росписными мавританскими блюдами, стеклянными издѣліями изъ Мурано, рѣзными

---

[1]) На послѣдней выставкѣ въ галереѣ Жоржа Пти, въ Парижѣ, выставленъ былъ одинъ изъ этюдовъ для этой картины. Этюдъ изображаетъ превосходно написанную голову умершей дѣвушки. Удивительно мастерски выполнена также покрытая кружевами подушка, на которой покоится голова умершей.

вещами слоновой кости и разнообразными древностями изъ Геркулана и Помпеи. Среди всѣхъ этихъ рѣдкостей, одно изъ самыхъ почетныхъ мѣстъ занимала знаменитая мавританская ваза. Но всего, что̀ тутъ было собрано, не перечесть. Пріятель Фортуни, Феррандисъ, на одной изъ своихъ картинъ представилъ вѣрное изображеніе этой великолѣпной мастерской, болѣе похожей на превосходный музей рѣдкостей, или на выставку богача-антикварія, чѣмъ на мѣсто занятій скромнаго и трудолюбиваго художника. Въ самомъ дѣлѣ, надо удивляться, какъ могъ Фортуни работать въ подобной мастерской, гдѣ столько разнообразныхъ предметовъ способно было развлекать вниманіе, и гдѣ свѣтъ, значительно ослабленный темными драпировками, дробился на множествѣ блестящихъ вещей и игралъ безчисленными отраженіями.

Фортуни велъ жизнь очень тихую и скромную, постоянно въ кругу своей небольшой семьи. День свой онъ умѣлъ распредѣлить такъ хорошо, что у него не пропадало даромъ ни одной минуты. Время, остававшееся свободнымъ отъ занятій живописью и рисованьемъ, онъ посвящалъ гравюрѣ крѣпкою водкою и чеканкѣ, или же рѣзьбѣ по дереву и по слоновой кости. Наконецъ, когда все это ему надоѣдало, онъ принимался дамаскировать клинки, покрывалъ ихъ золотою насѣчкою и самъ изготовлялъ для нихъ изящныя рукоятки въ средневѣковомъ вкусѣ.

По вечерамъ, нерѣдко собирался у Фортуни немногочисленный, но чрезвычайно интересный кружокъ его знакомыхъ и пріятелей, преимущественно художниковъ. Наиболѣе частыми гостями на этихъ безпритязательныхъ вечерахъ были два брата жены Фортуни, Раймундо и Рикардо Мадрацо, изъ которыхъ первый уже въ то время пользовался репутаціею талантливаго живописца, а второй занимался скульптурою, французскій скульпторъ Эпинѐ (d'Epinay), блестящій акварелистъ Симонетти и цѣлая колонія испанскихъ живописцевъ, проживавшихъ въ ту пору въ Римѣ: Виллегасъ, Рико, Жорисъ, Феррандицъ, Хименесъ, Аграссо, Тапиро, Морагасъ и нѣк. другіе. Изъ числа дамъ, особенно часто бывала у Фортуни большая любительница искуства княгиня Силла (Silla) и талантливая герцогиня Кастильоне-Колонна, болѣе извѣстная въ художественномъ мірѣ подъ псевдонимомъ „Marcello". Она въ то время усердно работала надъ своимъ художественнымъ образованіемъ и одновременно брала уроки акварели у Фортуни и скульптуры у Клезингера, а нѣсколько раньше передъ тѣмъ прилежно училась писать масляными красками у Анри Реньо̀. Душею и украшеніемъ этого избраннаго общества была сама хозяйка дома,

M-me Фортуни, прелестная, граціозная женщина съ небольшимъ двадцати лѣтъ, у которой часто гостила меньшая сестра ея, Дона Изабелла Мадрацо. Въ прежніе годы, къ кружку Фортуни принадлежали тоже Замакойсъ и Реньò, обыкновенно приходившій съ неразлучнымъ своимъ другомъ, Клереномъ (Clairin), и въ сопровожденіи двухъ великолѣпныхъ борзыхъ... Но и Реньò, и Замакойсъ уже около года были въ могилѣ... Особенно отсутствіе веселаго и говорливаго француза было въ первое время очень замѣтно на вечерахъ у Фортуни.

Здѣсь кстати сказать нѣсколько словъ о личности самого Фортуни. Это былъ человѣкъ съ золотымъ сердцемъ, натура въ высшей степени любящая, безхитростная и симпатичная донельзя, хотя, при всемъ томъ, очень сдержанная и мало склонная къ душевнымъ изліяніямъ. Открытое, честное лицо его отличалось мужественною красотою, напоминавшею скорѣе итальянскій, чѣмъ испанскій типъ. Вообще черты лица его были замѣчательно красивы и правильны, хотя выраженіе ихъ было слишкомъ обыкновенно и не привлекало особенною пріятностью. Росту онъ былъ немного выше средняго, а сложеніе его обнаруживало силу и крѣпость мускуловъ, пророчившія ему долгіе годы здоровья и жизни. Фортуни нельзя было упрекнуть въ излишней веселости. Постоянно серьезный, очень застѣнчивый, особенно въ малознакомомъ обществѣ, онъ вообще не былъ краснобаемъ и всегда охотнѣе слушалъ, чѣмъ говорилъ. И въ тѣ вечера, когда у него собирались гости, онъ не покидалъ карандаша или гравировальной иглы, лишь отъ времени до времени вставляя въ разговоръ нѣсколько словъ, показывавшихъ, что онъ внимательно слѣдитъ за всѣмъ, что вокругъ него говорится и дѣлается. Бывало, въ какой нибудь часъ-другой, не прерывая бесѣды, Фортуни оканчивалъ прелестныя вещи. Такъ одинъ разъ, въ Гренадѣ, присѣвъ у лампы, въ присутствіи небольшаго кружка гостей, онъ сдѣлалъ чудесный и чрезвычайно оригинальный рисунокъ перомъ, изображающій маленькую дѣвочку, которая съ любопытствомъ разсматриваетъ лежащую передъ нею на столѣ мертвую птичку. Этотъ въ высшей степени мастерской рисунокъ, изъ котораго онъ впослѣдствіи сдѣлалъ офортъ, представляетъ собою портретъ его дочери, трехлѣтней малютки Маріи-Луизы. Рисунокъ былъ подаренъ художникомъ дѣду дѣвочки, Федерико Мадрацо.

Иногда вечернія собранія у Фортуни разнообразились музыкою, которую онъ любилъ страстно. Но и тутъ выказывалась серьозная сторона его характера: любимыми музыкантами его были Моцартъ и Бетговенъ. Фортуни не получилъ систематическаго образованія, но охота къ чтенію и природная любознательность помогли ему попол-

нить много пробѣловъ въ этомъ отношеніи. Съ особенною охотою читалъ онъ историческія сочиненія и латинскихъ поэтовъ. Въ кругу своихъ товарищей-художниковъ, Фортуни не славился большимъ умомъ, но переписка, которую онъ велъ со многими высокообразованными людьми, показываетъ въ немъ много остроумія и природнаго юмора. Надо сказать при этомъ, что онъ не былъ лѣнивъ писать, подобно большинству художниковъ, и не скупился на письма къ пріятелямъ. Друзья его свято сохраняютъ, какъ величайшую драгоцѣнность, цѣлыя коллекціи его интересныхъ посланій, написанныхъ всегда умно, бойко и къ тому же нерѣдко богато иллюстрированныхъ превосходными рисунками перомъ.

Между тѣмъ блестящій талантъ и все болѣе и болѣе увеличивавшаяся извѣстность Фортуни создали ему совершенно особенное положеніе въ римскомъ художественномъ мірѣ. Вокругъ него мало-по-малу сгруппировалась цѣлая фаланга молодыхъ, даровитыхъ художниковъ, признававшихъ его своимъ вожакомъ и главою. Многочисленные поклонники Фортуни прославляли его, какъ великаго живописца. Помимо его воли, и даже, можетъ быть, вопреки его искреннему желанію, онъ вдругъ сдѣлался авторитетомъ и законодателемъ въ дѣлѣ искуства. Его превозносили до небесъ, имъ восхищались, точно какимъ-то феноменомъ, дорожили, какъ Богъ знаетъ чѣмъ, каждымъ мазкомъ его кисти. Тогдашній директоръ французской академіи въ Римѣ, извѣстный живописецъ Эбѐръ (Hébert), видя огромное вліяніе Фортуни на молодыхъ живописцевъ, составлявшихъ римскую художественную колонію, часто говаривалъ: „настоящій директоръ не я, а Фортуни“. Съ другой стороны, всѣ условія жизни талантливаго испанца сложились превосходно. Онъ пользовался полнымъ семейнымъ счастьемъ; у него была прелестная, любящая жена и двое чудесныхъ малютокъ; состояніе его можно было считать вполнѣ обезпеченнымъ: никогда еще цѣны на его произведенія не достигали такихъ размѣровъ. Эти цѣны послужили даже поводомъ къ тому, что въ Римѣ образовалась цѣлая фабрика „поддѣльныхъ Фортуни“, которые чрезвычайно выгодно продавались иностранцамъ, особенно англичанамъ и американцамъ... Словомъ, въ глазахъ всѣхъ, кто только зналъ Фортуни, это былъ какой-то баловень судьбы,—счастливецъ, которому все удавалось, какъ немногимъ... И однако же, не смотря на всѣ эти удачи, художникъ жаловался, что „ему грустно“, по его собственному выраженію, „безъ всякой причины“. Его какъ будто томило предчувствіе преждевременной смерти.

Сказать правду, и на самомъ дѣлѣ вокругъ него далеко не все были однѣ только розы. Громадный успѣхъ молодаго мастера и высокое мѣсто, такъ быстро и неожиданно занятое имъ въ ряду другихъ ху-

дожниковъ, не могли не возбудить противъ него, въ нѣкоторыхъ художественныхъ кружкахъ Рима, зависти и недоброжелательства. Кое-гдѣ, преимущественно въ нѣмецкихъ мастерскихъ, на него и на его послѣдователей смотрѣли, какъ на отступниковъ отъ завѣтныхъ преданій истиннаго искуства. Ему не прощали его нововведеній, его желанія идти своею собственною дорогою, а главное того, что онъ увлекалъ за собою другихъ. Признавалось ничѣмъ инымъ, какъ величайшею дерзостью съ его стороны, что онъ, вмѣсто того, чтобы витать гдѣ-то на Олимпѣ, среди туманныхъ аллегорій Корнеліуса и Каульбаха, такъ настойчиво рвался къ дѣйствительности, къ свѣту и къ солнцу. Онъ шелъ совершенно наперекоръ традиціонному школьному искуству, еще крѣпко въ ту пору державшемуся въ Римѣ. За него было все, что было молодо, свѣжо, полно силы и таланта, между тѣмъ какъ вокругъ старыхъ, почтенныхъ авторитетовъ съ каждымъ днемъ все больше и больше образовывалась пустота. Конечно, многимъ это очень не нравилось, и на него начинали серьезно коситься...

Прежде чѣмъ перейдти къ разсказу о послѣднемъ годѣ жизни Фортуни, необходимо на минуту остановиться на описаніи одного изъ его произведеній, относящагося къ 1871 году и которое представляетъ для насъ особенный интересъ, такъ какъ это—единственная значительная картина испанскаго художника, попавшая въ Россію. Я разумѣю картину, перешедшую отъ прежняго своего владѣльца, Стеббенса (Stebbins), въ прекрасную коллекцію почтеннаго московскаго любителя Д. П. Боткина и извѣстную подъ названіемъ: „La siesta“, или „Le passe-temps des gentilhommes“, какъ она значится въ каталогѣ галереи г. Боткина, хотя, по его мнѣнію, всего правильнѣе было бы оставить за нею названіе: „Урокъ фехтованья“, подъ какимъ именемъ она и описана Вальтеромъ Фолемъ въ „Gazette des beaux arts“. Если вѣрить слухамъ, нынѣшній ея владѣлецъ заплатилъ за нее около сорока тысячъ франковъ.

Картина изображаетъ небольшой дворикъ, нѣсколько напоминающій patio, служившій мастерскою для художника въ Гренадѣ, весь густо заросшій травою и цвѣтами, посреди которыхъ возвышается большой мраморный фонтанъ въ мавританскомъ вкусѣ, обложенный широкими плитами свѣтло-сѣраго цвѣта. На краю чаши фонтана помѣстилось нѣсколько голубковъ. Слѣва, на второмъ планѣ, въ тѣни лимонныхъ и апельсинныхъ деревьевъ, покрытыхъ золотистыми плодами, стоятъ два господина въ костюмахъ XVII столѣтія и внимательно смотрятъ на бойцевъ, дерущихся на рапирахъ. Направо, неподалеку отъ куста цвѣтущаго рододендрона, виденъ, сидящій въ креслахъ, какой-

то важный старикъ, съ ногъ до головы одѣтый въ черное. Онъ весь углубился въ чтеніе. У ногъ его—двѣ собаки. Дворикъ обнесенъ двухэтажнымъ зданіемъ прихотливой архитектуры, съ висячею галерею, покрытою черепицей. Часть галереи забрана желѣзною рѣшеткою, за которою можно различить спящую обезьяну. Изъ-за кровли этой первой галереи виднѣется еще другая, съ красивымъ фризомъ, украшеннымъ, по синему фону, арабскими надписями. Подъ портикомъ развѣшано нѣсколько картинъ. По небу носятся бѣловатыя облака, освѣщенныя солнцемъ [1]).

Въ описанной картинѣ, какъ и во многихъ другихъ картинахъ Фортуни, содержанія почти нѣтъ. Это—пѣсня безъ словъ, блестящая живописная фантазія колориста, вся расчитанная единственно на то чтобы понѣжить глаза зрителя красивымъ и притомъ въ высшей степени оригинальнымъ сочетаніемъ красокъ. Фигуры, находящіяся въ картинѣ, такъ малы и отнесены художникомъ на такой дальній планъ, что не въ состояніи особенно заинтересовать собою зрителя. Да художникъ, очевидно, и не заботился объ этомъ. Онѣ понадобились ему только какъ цвѣтистыя пятна, чтобы лучше выставить на видъ цѣлую гамму зеленыхъ красокъ (то освѣщенныхъ солнцемъ, то совсѣмъ тонущихъ въ прозрачномъ полусвѣтѣ), которыя съ такою щедростью распредѣлены живописцемъ налѣво и на всемъ первомъ планѣ. Фигуры играютъ здѣсь точно ту же роль, какъ и пестрый, съ красными коймами, коверъ, развѣшанный на галереѣ, или этотъ синій фризъ, съ арабскими надписями, или, наконецъ, розовый колетъ на одномъ изъ дерущихся на рапирахъ. Съ цѣлью же дать большій рельефъ первымъ планамъ и отчасти смягчить бравурную рѣзкость зеленыхъ красокъ, художникъ прибѣгнулъ къ свѣтло-сѣрымъ и бѣлесоватымъ пятнамъ, поводъ къ которымъ доставили ему окружающія дворикъ зданія, фонтанъ, расположенный въ самой срединѣ картины, и играющія въ сине-голубомъ небѣ облака. Въ общемъ вышла прелестная, необыкновенно оригинальная по своимъ эффектамъ красочная фантазія, которая тѣмъ болѣе нравится, чѣмъ больше привыкаютъ къ ней глаза; но за то въ ней нѣтъ ничего ни для ума, ни для души. Это—прихотливая игра красками, ради любви къ искуству, безъ всякой опредѣленной цѣли и мысли.

Письмо картины, какъ это почти всегда бываетъ у Фортуни, весьма неровно. Нѣкоторыя части ея отдѣланы съ большою любовью, другія,

---

[1]) Картина подписана полнымъ именемъ художника. Длина ея—54½ сантиметра, вышина—40 сантим.; писана она на полотнѣ. Фигуры немногимъ больше вершка.

напротивъ, едва тронуты. Солнце почувствовано превосходно. Весь хорошенькій дворикъ точно пронизанъ его мягкимъ свѣтомъ и какъ-бы согрѣтъ его живительною теплотою. Особенно съ большимъ мастерствомъ передана полутѣнь подъ навѣсомъ галереи. Жаль, что фигурки нѣсколько непропорціональны и между собою, и по отношенію къ планамъ, гдѣ онѣ размѣщены. Къ тому же онѣ мало выдѣляются на фонѣ, и за ними совсѣмъ нѣтъ воздуха. Вообще въ письмѣ замѣтна нѣкоторая сухость, что̀ иногда случалось у Фортуни. Въ заключеніе слѣдуетъ прибавить, что хотя картина эта далеко не принадлежитъ къ лучшимъ произведеніямъ мастера, тѣмъ не менѣе она представляетъ немало интереса для изученія. Это—тоже, въ своемъ родѣ, чрезвычайно характерный образчикъ Фортуніевской манеры. Тутъ можно видѣть и его направленіе, и его художественные вкусы, и нѣкоторыя его достоинства, и значительную часть его недостатковъ.

IX.

Въ половинѣ мая 1874 года, Фортуни на короткое время пріѣхалъ въ Парижъ. Онъ привезъ съ собою, на судъ парижскихъ знатоковъ, двѣ замѣчательныя картины, надъ которыми очень много работалъ въ послѣдніе годы. Одна изъ нихъ носитъ названіе: „Репетиція спектакля въ саду de los Arcades“, другая называется: „Выборъ членами академіи св. Луки натурщицы“ и болѣе извѣстна подъ сокращеннымъ названіемъ: „La Modela“. Обѣ эти картины, и особенно послѣдняя, такъ важны для характеристики Фортуни, что я считаю необходимымъ поговорить о нихъ поподробнѣе.

Въ Римѣ существуетъ чрезвычайно любопытное общество, такъ называемая „Аркадская академія“ (Accademia degli Arcadi), основанная еще въ 1695 году ученымъ юристомъ и авторомъ весьма уважаемаго сочиненія „Originum juris“, извѣстнымъ Гравиною, съ цѣлью, по возможности, противодѣйствовать упадку въ литературномъ кругу поэзіи и изящнаго вкуса. Члены академіи, или аркадяне, избираются исключительно изъ числа поэтовъ и писателей. Предметомъ ихъ занятій служитъ литература, поэзія и наука, преимущественно же археологія. На основаніи статутовъ общества, каждый членъ избираетъ себѣ какое-либо греческое пастушеское имя, подъ которымъ и слыветъ въ обществѣ. Оттуда названіе „Аркадскаго общества“ или „Аркадской академіи“. Принадлежать къ Аркадской академіи считалось одно время большою честью, и она пользовалась такимъ уваженіемъ въ

Италіи, что, по образцу ея, не замедлили основаться подобныя же общества въ Феррарѣ, Болоньи, Пизѣ, Венеціи и въ нѣкоторыхъ другихъ итальянскихъ городахъ. Изъ лицъ высокопоставленныхъ, къ Аркадской академіи въ Римѣ принадлежали, въ числѣ другихъ, папа Левъ XII и Наполеонъ III, удостоившійся получить званіе члена „degli Arcadi“ еще будучи президентомъ французской республики, въ 1850 г. Засѣданія членовъ академіи, первоначально помѣщавшейся въ Palazzo Corsini, обыкновенно происходятъ на открытомъ воздухѣ, какъ и подобаетъ обществу аркадскихъ пастушковъ, по четвергамъ, — лѣтомъ на Яникульскомъ холмѣ, въ небольшой рощицѣ, называемой Bosco Parrasio, а зимою—въ улицѣ d'Arcione, въ залахъ Архива (Serbatajo). Для торжественныхъ засѣданій члены собираются въ Капитоліи.

Сюжетъ своей картины: „Репетиція спектакля“ Фортуни заимствовалъ изъ нравовъ и обычаевъ этой академіи, съ которыми его познакомилъ, вѣроятно, кто-либо изъ ея членовъ. Дѣйствіе происходитъ въ прекрасный лѣтній день, въ прелестномъ саду, и по костюмамъ должно быть отнесено къ концу прошлаго вѣка. Почти посрединѣ картины, нѣсколько влѣво, на коврѣ, происходитъ репетиція какой-то патетической сцены изъ драмы или трагедіи. Академикъ, исполняющій амплуа перваго любовника, съ увлеченіемъ декламируетъ свой монологъ, держа въ одной рукѣ рукопись, между тѣмъ какъ другою онъ поддерживаетъ падающую въ обморокъ примадонну, играющую роль его возлюбленной. Ближе къ зрителю, направо и налѣво, на каменныхъ скамьяхъ, расположились господа академики, собравшіеся на репетицію. Одни изъ нихъ внимательно слѣдятъ за представленіемъ, другіе, напротивъ, слушаютъ очень разсѣянно, или же заняты разговоромъ. Мѣстность, гдѣ происходитъ репетиція, окружена роскошною, почти тропическою растительностью. Что это за чудный, райскій уголокъ! Стройные кипарисы эффектно мѣшаютъ здѣсь свою темную зелень съ свѣтло-зеленою и желтоватою листвою лимоновъ и померанцевъ; покрытые нѣжно-розовымъ цвѣтомъ олеандры красиво разбросали свои легкія вѣтви надъ сплошною массою кудрявыхъ кустарниковъ, унизанныхъ пышными розами. Кое-гдѣ выдѣляются широкія, сочныя, точно лакомъ наведенныя, лопасти широколистой музы. Тутъ все дышетъ свѣжестью и прохладою. Кажется, чувствуешь ароматъ, которымъ напоенъ воздухъ. Къ довершенію очарованія, сквозь чугунную решетку сада, вдали видно голубое море.

Художникъ превосходно передалъ райскую красоту изображенной имъ мѣстности, но собственно картины у него не вышло: каждый отдѣльный предметъ написанъ безупречно, а между тѣмъ все вмѣстѣ

оказывается сухо и пестро; притомъ всѣ фигуры очень плоски и точно наклеены на полотно; композиція сбивчива и запутана. Первая роль въ картинѣ принадлежитъ, конечно, не членамъ ученой академіи, упражняющимся въ репетированіи спектакля, а чудесному саду, написанному съ такимъ пониманіемъ природы, что онъ сдѣлалъ бы честь любому первоклассному пейзажисту. Обыковенно у художниковъ бываетъ такъ, что сначала имъ приходитъ въ голову идея или сюжетъ картины, а потомъ уже къ этому сюжету прилаживается и подходящая обстановка. Съ Фортуни, повидимому, случалось какъ разъ наоборотъ: онъ придумывалъ сюжеты для того, чтобы дать жизнь и значеніе своимъ удивительно соображеннымъ обстановкамъ.

Едва „Репетиція спектакля" появилась въ Парижѣ, какъ тотчасъ же и была куплена извѣстнымъ парижскимъ любителемъ Гереномъ за 90,000 франковъ. Скромный Фортуни только пожималъ плечами, безъ шутокъ удивляясь, за что это добрые люди платятъ ему такія деньги. Въ самомъ дѣлѣ, цѣна эта должна быть названа баснословною, даже сравнительно съ другими произведеніями художника, тѣмъ болѣе, что „Репетиція спектакля" вовсе не можетъ быть отнесена къ числу лучшихъ его картинъ. Самъ Фортуни нисколько не обманывалъ себя на этотъ счетъ, и въ письмѣ къ другу своему, Рико, выражался о „Репетиціи спектакля" слѣдующимъ образомъ:

„Думаю, что картина тебѣ не понравится, и мнѣ больше всего жалко то, что въ этомъ случаѣ ты будешь совершенно правъ. Словомъ, картина была начата на открытомъ воздухѣ, а окончена въ мастерской. Мы съ тобою знаемъ, что въ такихъ случаяхъ выходитъ".

Несравненно выше во всѣхъ отношеніяхъ была другая привезенная художникомъ въ Парижъ картина, такъ называемая „La Modela", которую, по всей справедливости, слѣдуетъ признать вѣнцомъ художественной дѣятельности Фортуни и однимъ изъ самыхъ блестящихъ его произведеній. Эта картина принадлежитъ г. Стюарту, заплатившему за нее, если вѣрить слухамъ, 120,000 франковъ. Она составляетъ самый цѣнный перлъ всей его богатой коллекціи произведеній испанскаго мастера, и еще недавно, на такъ называемой выставкѣ „ста образцовыхъ произведеній" въ галереѣ Пти (Petit), была предметомъ общаго удивленія.

Художникъ, съ обычнымъ ему неподражаемымъ искуствомъ, представляетъ здѣсь внутренній видъ одной изъ наиболѣе красивыхъ залъ въ Римѣ, именно обширной залы въ Palazzo Colonna, гдѣ нынѣ помѣщается австрійское посольство. Зала эта поражаетъ своимъ богатствомъ: ее украшаютъ превосходныя мраморныя колонны свѣтло-сѣ-

раго цвѣта, а стѣны одѣты розовымъ штофомъ, дорогими восточными мраморами и порфиромъ, производящими положительно чарующее впечатлѣніе, особенно при фантастическомъ освѣщеніи отъ росписныхъ стеколъ аванзалы, въ которыхъ играютъ и переливаются всѣ цвѣта радуги. Но Фортуни, страстно любившему блестящую, прихотливо подобранную обстановку и въ картинахъ, и въ жизни, всего этого показалось недостаточно. Онъ постарался дополнить убранство залы античными статуями, позаимствованными изъ музеевъ Капитолія и Ватикана, разукрасилъ ее, точно для какого нибудь торжества, разноцвѣтными тканями и пурпурными бархатными драпировками, а по стѣнамъ размѣстилъ венеціянскія зеркала въ дорогихъ рѣзныхъ рамахъ, картины знаменитыхъ мастеровъ, мраморные бюсты, бронзовыя канделябры и множество другихъ произведеній искуства Средняя часть великолѣпной залы освѣщается ровнымъ, матовымъ свѣтомъ, падающимъ сверху. Можно себѣ представить, какія чудеса извлекла кисть Фортуни изъ такого богатаго матеріала.

Посреди залы, отражаясь легкою тѣнью на отполированномъ, какъ зеркало, мраморномъ полу, видна группа почтенныхъ профессоровъ академіи св. Луки, собравшихся посмотрѣть на новую академическую натурщицу. Академики—по большей части люди еще не старые, но, какъ кажется, уже успѣвшіе значительно поиздержаться. Нѣкоторые изъ нихъ, судя по позамъ, обзавелись даже подагрою и другими благами преждевременной старости. Одѣты они въ богатые костюмы временъ Людовика XV, и притомъ съ такимъ щегольствомъ, какое едва ли могло быть доступно скромнымъ членамъ академіи, посвятившимъ себя искуству. Сообразно роскошнымъ модамъ XVIII вѣка, на нихъ бѣлые пудренные парики à la marquis, кружевныя жабо и длиннополые кафтаны самыхъ нѣжныхъ цвѣтовъ, извѣстныхъ въ то время подъ вычурными названіями: „Zinzolin“, „les cuisses de nymphe émue“, „les duvets de pêche“, „les jaunes Pompadour“ и т. д. Все это расшито золотомъ и серебромъ, покрыто золотыми и серебряными блестками. Костюмъ дополняютъ короткіе штаны, чулки и башмаки со стразовыми пряжками. Въ рукахъ нѣкоторыхъ изъ академиковъ—длинныя трости съ дорогими набалдашниками; другіе держатъ подъ мышкою складныя трехугольныя шляпы. Во главѣ членовъ академіи, нѣсколько шаговъ впереди, старикъ-предсѣдатель, одѣтый такъ же, какъ и остальные, но гораздо проще и безъ всякихъ претензій на щегольство. Всѣ эти господа стоятъ и смотрятъ-не-насмотрятся на ослѣпительную красоту помѣстившейся на черномъ мраморномъ столѣ раздѣтой молодой женщины, позирующей передъ ними въ качествѣ будущей присяжной

натурщицы. Она только-что сняла съ себя живописный костюмъ, въ которомъ преобладаетъ синяя ткань, и онъ, вмѣстѣ съ бѣлоснѣжною сорочкою, свалился со стола и мягкими складками рисуется на полу. Тутъ же возлѣ брошена и пара туфелекъ, своими крошечными размѣрами напоминающихъ башмачекъ Сандрильоны. Нагая, какъ богиня Афродита, стоитъ натурщица въ полоборота, спиною къ зрителю, и бѣлокурая головка ея, съ краснымъ цвѣткомъ въ золотистыхъ волосахъ, видна только въ профиль; но этого достаточно, чтобы прочесть на прелестномъ личикѣ, не чуждомъ извѣстной доли кокетства, выраженіе гордаго сознанія своей красоты. Она хорошо понимаетъ, какъ нетрудно достанется ей побѣда надъ этими своего рода Парисами въ напудренныхъ парикахъ, совершенно растаявшими предъ ея прелестями.

Звеномъ соединенія между двумя описанными частями картины, (съ лѣвой стороны—группа профессоровъ-академиковъ, а съ правой—позирующая на столѣ кандидатка въ академическія натурщицы) служитъ превосходно поставленная фигура одного изъ академиковъ, нѣсколько отдѣлившагося отъ своихъ товарищей. Онъ еще довольно молодъ, но, очевидно, очень близорукъ, а между тѣмъ ему страсть какъ хочется получше разсмотрѣть красавицу-натурщицу. И вотъ онъ подходитъ почти къ самому столу, на которомъ возвышается эта чудная живая статуя, и, приложивъ къ глазамъ лорнетъ, нагнувшись, чуть не въ упоръ, любуется, съ видомъ знатока, ея изящными формами.

Таково содержаніе „La Modela“, считающейся однимъ изъ самыхъ блестящихъ и наиболѣе оконченныхъ произведеній Фортуни; но я, конечно, никогда не съумѣю дать читателю хотя приблизительное понятіе о томъ поразительномъ впечатлѣніи, какое она производитъ на каждаго, кто только способенъ чувствовать и понимать живописныя красоты художественнаго произведенія. Объ этой картинѣ, болѣе, чѣмъ о какой-либо другой, слѣдуетъ сказать, что ее непремѣнно нужно видѣть самому, собственными глазами: только тогда восторженныя похвалы, расточаемыя ей поклонниками таланта Фортуни, не покажутся преувеличенными.

Попытаюсь сдѣлать маленькій разборъ ея достоинствъ и вмѣстѣ указать на нѣкоторые ея недостатки, такъ какъ безъ недостатковъ, увы! нѣтъ произведенія рукъ человѣческихъ, и картины Фортуни въ этомъ отношеніи вовсе не составляютъ исключенія. Странное дѣло, весьма замѣтные недосмотры, которые, кажется, такъ легко было бы избѣжать, всегда идутъ у Фортуни рука объ руку съ самыми блестящими достоинствами.

Не стану, по поводу „La Modela“, повторять то, что уже сказано мною прежде объ искуствѣ художника въ передачѣ аксессуаровъ и всѣхъ подробностей обстановки. Читателю уже извѣстно, какой мастеръ былъ на это Фортуни, но нельзя не замѣтить, что необыкновенная, почти безпримѣрная виртуозность въ изображеніи красивой залы, гдѣ происходитъ дѣйствіе картины, а также костюмовъ, въ которые вздумалось ему нарядить академиковъ, никогда еще не была доведена до такой маэстріи, какъ въ разсматриваемой картинѣ. Тутъ положительно не пропущена ни одна самая мелочная черта, не забыта ни одна блестка на кафтанѣ, и притомъ сколько вездѣ свѣжести и вкуса, какой чудесный пріемъ письма, какая мягкость кисти! Впрочемъ, нѣчто подобное, хотя, можетъ быть, и не въ такой степени, уже встрѣчалось намъ и въ другихъ произведеніяхъ Фортуни; поэтому гораздо важнѣе указать на такія стороны „La Modela“, гдѣ виденъ прогрессивный ходъ художника на пути къ усовершенствованію, ясно показывающій, что онъ, безъ сомнѣнія, не остановился бы, какъ въ заколдованномъ кругу, на созданномъ имъ родѣ живописи, но, вопреки мнѣнію нѣкоторыхъ критиковъ, способенъ былъ развиваться и идти впередъ, все впередъ.

Первое, что больше всего бросается въ глаза въ „La Modela“ и даетъ ей несомнѣнное преимущество предъ всѣми другими произведеніями высокоталантливаго художника, — это замѣчательная типичность и выразительность нѣкоторыхъ изъ изображенныхъ имъ въ картинѣ лицъ. До сихъ поръ почти во всѣхъ своихъ вещахъ (исключеніе составляетъ одна „La Vicaria“), Фортуни всегда изображалъ не людей, а скорѣе закостюмированныхъ маріонетокъ, какихъ-то разноцвѣтныхъ куколокъ, или бабочекъ, вся роль которыхъ ограничивалась тѣмъ, чтобы образовать красивое пятно, спѣть извѣстную нотку въ колоритной фантазіи-capriccio художника; теперь же мы въ первый разъ встрѣчаемъ въ его картинахъ настоящихъ людей плоти и крови, одаренныхъ способностью мыслить и чувствовать, проявляющихъ даже нѣкоторые намеки на страсти. Въ „La Modela“ есть фигуры, представляющія настоящій образецъ совершенства не только по безукоризненности рисунка, по ненринужденности позъ и естественности движеній, но и по прекрасно переданному выраженію лицъ. Различные оттѣнки впечатлѣнія, производимаго на академиковъ видомъ сіяющей наготою красивой женщины, подмѣчены Фортуни очень удачно и проведены съ несовсѣмъ свойственною ему тонкостью. Конечно, будь на мѣстѣ Фортуни Кнаусъ или Вотье, они разыграли бы на эту благодарную тему несравненно болѣе богатыя и разнообразныя

варіаціи; но для Фортуни, таланта исключительно внѣшняго, и отъ котораго до сихъ поръ почти совершенно ускользала игра физіономіи человѣка,—для него, повторяю, даже и той доли экспрессіи, которую онъ обнаружилъ въ своей „La Modela“, уже слишкомъ достаточно, чтобы признать въ художественномъ его развитіи несомнѣнный прогрессъ. Посмотрите, какъ много остроумія и наблюдательности показываетъ художникъ въ изображеніи главныхъ дѣйствующихъ лицъ интересной сцены, разыгрывающейся передъ зрителемъ! Каждый изъ академиковъ представляетъ собою цѣльный, законченный типъ: одни изъ нихъ, въ томъ числѣ старикъ-президентъ, глядятъ на натурщицу совершенно объективно, только какъ на модель, исключительно съ точки зрѣнія своего искуства; мысленно они всецѣло заняты рѣшеніемъ вопроса, удовлетворяетъ ли она своимъ сложеніемъ всѣмъ условіямъ понятія о женской красотѣ, изучаемой по антикамъ. Но вотъ, налѣво—одинъ академикъ съ чувственною физіономіею, напоминающею стараго сатира. Онъ бросаетъ на нагую красавицу жадные взгляды, неимѣющіе ничего общаго съ „чистымъ“ искуствомъ. Взявъ изъ своей дорогой табакерки щепотку душистаго рапè, онъ такъ и замеръ въ этомъ положеніи, совершенно позабывъ въ эту минуту обо всемъ, что его окружаетъ. Сладострастный эпикуреецъ, какими такъ изобиловали Франція и Италія во второй половинѣ XVIII вѣка, видитъ передъ собою только красивую раздѣтую женщину и съ вожделеніемъ ласкаетъ похотливыми глазами ея аппетитныя формы. Неподалеку отъ него, какъ живой контрастъ ему, помѣщена чрезвычайно симпатичная фигура самаго молодаго изъ членовъ академіи,—высокаго, стройно сложеннаго господина, съ тонкими и правильными чертами. Онъ тоже жадно впился глазами въ натурщицу, но выраженіе его благороднаго и мыслящаго лица совсѣмъ иное. Онъ въ раздумьи поднесъ къ губамъ набалдашникъ своей трости и восхищается нагою красавицею восторженно, поэтически, безъ всякой arrière-pensèe, безъ малѣйшаго признака чувственныхъ желаній. Можно подумать, что въ головѣ его въ эту минуту носится мысль о какомъ нибудь геніальномъ произведеніи, гдѣ, подъ его вдохновенною кистью, эта прекрасная итальянка превратится въ идеалъ чистой красоты, которому суждено приводить въ восторженное удивленіе цѣлыя грядущія поколѣнія. Такъ долженъ былъ смотрѣть Рафаель на свою возлюбленную Форнарину, задумывая знаменитую Мадонну di San Sisto...

Второе, что поражаетъ въ „La Modela“,—это совершенно неожиданный эффектъ отъ рѣзкихъ контрастовъ, весьма ловко сопоставленныхъ въ картинѣ. Пріемъ этотъ однажды, и притомъ съ большимъ ус-

пѣхомъ, былъ уже употребленъ нашимъ художникомъ въ его „La Vicaria“. Какъ тамъ угловатая черная фигура каноника и полунагой замаскированный кающійся противупоставлены разноцвѣтному рою собравшихся на свадьбу молодыхъ, веселыхъ, разряженныхъ дамъ и кавалеровъ, такъ точно въ „La Modela“,—съ одной стороны, разодѣтые въ атласъ и бархатъ академики, съ подагрою въ ногахъ, въ общемъ имѣющіе видъ чего-то кабинетнаго, безжизненнаго, отживающаго, а съ другой—цвѣтущая здоровьемъ и жизнью нагая женщина, съ ея молодымъ, гибкимъ и упругимъ, какъ стальная пружина, тѣломъ, превосходно выдѣляющемся на обтянутой розовымъ штофомъ стѣнѣ, посреди античныхъ мраморовъ и бронзы. И потомъ какъ всѣ эти мраморы и бронза кажутся мертвы и блѣдны рядомъ съ живою, прямо выхваченною изъ міра дѣйствительности, реально переданною натурою.

Наконецъ, главное и замѣчательное достоинство картины составляетъ та чудная гармонія тоновъ и красокъ, какой въ равной степени никогда еще не достигалъ Фортуни ни въ одномъ изъ своихъ прежнихъ произведеній. Преобладающіе въ „La Modela“ два тона, чрезвычайно пріятный сѣрый (колонны и полъ) и нѣжно розовый (стѣны) соображены необыкновенно счастливо и въ своемъ соединеніи образуютъ въ высшей степени гармоническія, ласкающія глазъ комбинаціи, на которыя нельзя достаточно наглядѣться. „Это—музыка въ краскахъ“, невольно вырвалось у меня восклицаніе, когда я въ первый разъ любовался прелестною картиною въ богатомъ кабинетѣ г. Стюарта. „Да“ сказалъ улыбаясь, счастливый обладатель ея, „несомнѣнно, что это—самое удачное и самое оконченное изъ произведеній мастера, въ которомъ онъ выказалъ всего болѣе вкуса“. И по своей техникѣ, „La Modela“ едва ли не выше остальныхъ вещей Фортуни. Что за чудная пріятность письма, что за мастерство въ передачѣ безпрестанно встрѣчающихся и взаимно другъ друга уравновѣшивающихъ рефлектовъ и отраженій. Къ названной картинѣ можно отчасти примѣнить выраженіе Вазари, сказавшаго о знаменитой „Mona Lisa» Ліонардо да-Винчи: „Это не живопись, а отчаяніе живописцевъ“.

Говорятъ, что первоначально въ картинѣ, неподалеку отъ стола съ позирующею на немъ нагою натурщицею, была помѣщена фигура старухи, настоящей вѣдьми по своему безобразію, какъ сказалъ-бы Теофиль Готье, которая, не переставая машинально вязать чулокъ, въ то же время зорко и лукаво слѣдила, сквозь свои очки, за впечатлѣніемъ, производимымъ красотою „ея дочери“ на почтенныхъ представителей искуства. По отзыву людей, видѣвшихъ старуху, это былъ истинный

chef d'oeuvre по своей типичности и правдѣ, далеко превосходившей проливающую „крокодиловы слезы“ матушку новобрачной въ La Vicaria“; но фигура эта почему-то не понравилась Фортуни. Не думая долго, онъ безжалостно ее уничтожилъ, и уничтожилъ, по моему мнѣнію, совершенно напрасно, такъ какъ, не говоря уже о томъ эффектѣ, какой представлялся художнику отъ помѣщенныхъ рядомъ живыхъ олицетвореній сіяющей красоты и отталкивающаго безобразія, самая композиція картины, отъ прибавки лишней фигуры на правомъ планѣ, непремѣнно еще болѣе выиграла бы въ полнотѣ и законченности.

Давъ читателю отчетъ о достоинствахъ „La Modela“, я долженъ упомянуть и о ея недостаткахъ, хотя, сказать правду, недостатки картины начинаешь понимать лишь послѣ того, какъ отойдешь отъ нея и уже не находишься больше подъ впечатлѣніемъ этой совершенно закупающей зрителя роскоши цвѣтовъ и красокъ, этой необыкновенно привлекательной и въ высшей степени оригинальной живописи, составлявшей спеціальность Фортуни.

Капитальный недостатокъ „La Modela “тотъ же, что и другихъ произведеній испанскаго мастера, хотя на этотъ разъ значительно смягченный и не такъ рѣзко бьющій въ глаза. Люди, фигуры, и здѣсь, не смотря на попытку живописца дать лицамъ профессоровъ академіи соотвѣтственное выраженіе и даже выработать типы, все же отчасти принесены въ жертву обстановкѣ и значительно теряютъ отъ подавляющаго богатства съ необыкновеннымъ совершенствомъ разработанныхъ аксессуаровъ Какъ я уже говорилъ, Фортуни совершенно не обладалъ способностью соразмѣрять отдѣлку различныхъ частей картины сообразно большей или меньшей ихъ важности. Въ „La Modela“, какъ и въ прежнихъ картинахъ Фортуни, вездѣ проглядываетъ та же забота о живописныхъ пятнахъ, о сопоставленіи прихотливо подобранныхъ красокъ, и его вѣчная погоня за побѣжденіемъ техническихъ трудностей. Правда, все это скрыто въ картинѣ весьма искусно, меньше поражаетъ, чѣмъ прежде; но всмотритесь хорошенько въ картину, и вы поймете, что фигуры академиковъ, какъ онѣ ни закончены, нужны были художнику лишь для красивыхъ пятенъ; съ этою именно цѣлью онъ и одѣлъ ихъ въ такіе богатые костюмы, вовсе несоотвѣтствующіе ихъ скромнымъ занятіямъ; натурщица тоже понадобилась ему только какъ великолѣпный антитезъ для окружающей обстановки, какъ увлекающая своею трудностью задача—выполнить рельефно женское тѣло на розовомъ фонѣ стѣны. Все остальное, въ томъ числѣ и такъ мастерски проведенная игра смѣняющихся впечатлѣній на лицахъ профессоровъ, явилось у художника болѣе или менѣе случайно, какъ вещи второстепенныя, которыя мог-

ли быть и могли не быть въ картинѣ, нисколько чрезъ это не умаляя и не увеличивая въ глазахъ Фортуни ея достоинствъ.

Сверхъ этихъ общихъ недостатковъ, присущихъ самому таланту Фортуни, нельзя не указать въ частности на то, что фигура героини произведенія нарисована и написана не настолько безупречно, какъ все остальное въ картинѣ: прежде всего, тѣлу ея не достаетъ естественнаго колорита, и оно имѣетъ видъ, какъ будто сдѣлано изъ фарфора, да притомъ и самыя формы этого тѣла вовсе не отличаются идеальною красотою. Будь почтенные члены академіи св. Луки немножко построже и побезпристрастнѣе, они непремѣнно должны были бы забраковать такую натурщицу, такъ какъ, по своему сложенію, она далеко не напоминаетъ античныхъ статуй.

Разсказываютъ, что когда картина была уже вполнѣ окончена, одинъ извѣстный въ Римѣ живописецъ, приглашенный Фортуни взглянуть на нее, чистосердечно восхищаясь капитальными достоинствами „La Modela“, позволилъ однако себѣ маленькое замѣчаніе, что напрасно художникъ не помѣстилъ натурщицы въ такомъ положеніи, чтобы тѣло ея рисовалось на болѣе темномъ фонѣ, что это, дескать, было бы несравненно эффектнѣе... Фортуни, вообще не любившій пускаться въ объясненія, отчего въ его картинахъ то или другое сдѣлано такъ, а не иначе, пропустилъ сдѣланное замѣчаніе безъ возраженія; но когда тотъ же упрекъ былъ повторенъ ему впослѣдствіи и въ другой разъ, онъ прямо объяснилъ, что менѣе всего заботился, въ данномъ случаѣ, объ эффектахъ, и что ему главнымъ образомъ хотѣлось попробовать написать нагую женскую фигуру на свѣтломъ фонѣ, и притомъ на фонѣ, наиболѣе близко подходящемъ къ колориту тѣла.

Въ этомъ объясненіи предъ нами весь Фортуни и вся суть его живописи. Побѣжденіе техническихъ трудностей была главною его задачею, можно сказать,—его страстью.

X.

Изъ Парижа Фортуни сдѣлалъ маленькое путешествіе въ Лондонъ, гдѣ до того времени никогда не бывалъ. Баронъ Давиллье, сопровождавшій, своего друга въ столицу Великобританіи, разсказываетъ, что художникъ въ продолженіи недѣли, проведенной ими въ Лондонѣ, положительно не выпускалъ изъ рукъ карандаша, и альбомъ его то и дѣло наполнялся эскизами и рисунками, набросанными, по обыкновенію, съ

удивительною быстротою и ловкостью. Фортуни былъ чрезвычайно доволенъ своею поѣздкою. „У меня теперь“, говорилъ онъ, „столько воспоминаній, что нужны мѣсяцы, чтобы ихъ обдумать и привести все въ порядокъ“. Въ Лондонѣ онъ познакомился съ извѣстнымъ англійскимъ живописцемъ Миллесомъ (Millais), принявшимъ его необыкновенно любезно, и сдѣлалъ визиты двумъ художественнымъ знаменитостямъ Лондона—Альмѣ Тадемѣ и Лейтону, которыхъ зналъ въ Римѣ, но не засталъ дома ни того ни другаго. Къ сожалѣнію, ничего неизвѣстно относительно его мнѣнія какъ о названныхъ художникахъ, такъ и вообще объ англійской школѣ живописи. Впрочемъ, зная нѣсколько вкусы Фортуни, можно догадываться, что онъ былъ не особенно высокаго понятія о послѣдней: какъ реалистъ и поклонникъ живой дѣйствительности, онъ былъ врагъ всякаго рода картинъ, отличающихся сантиментальностью или впадающихъ въ идилію, а такимъ именно характеромъ отмѣчена была лѣтъ десять-пятнадцать тому назадъ большая часть произведеній англійской школы. Замѣчательно, что художники, которыхъ онъ посѣтилъ въ Лондонѣ, составляли въ этомъ случаѣ, счастливое исключеніе.

Время пребыванія въ Лондонѣ посвящалось нашими путешественниками преимущественно осмотру разныхъ достопримѣчательностей города, посѣщеніямъ Національной галереи, Британскаго музея, Вестминстрскаго аббатства, Кенсингтонскаго музея, Сиденгемскаго дворца, Музея индѣйскихъ рѣдкостей, Зоологическаго сада и т. д. Зоологическій садъ едва-ли не болѣе всего остальнаго заинтересовалъ Фортуни, и онъ, между прочимъ, сдѣлалъ тамъ прелестный этюдъ, по которому думалъ потомъ написать картину. Этюдъ изображаетъ нѣсколько свѣжихъ, розовыхъ, выросшихъ на сочныхъ ростбифахъ, бебѐ, катающихся на чудовищной величины слонѣ, въ сопровожденіи цѣлаго отряда нянюшекъ.

Послѣ осмотра лондонскихъ диковинокъ, въ минуты отдыха, Фортуни повѣрялъ иногда бар. Давиллье свои предположенія и планы на будущее. Любимою его мечтою было пріобрѣсти себѣ такое положеніе, чтобы не быть въ зависимости отъ покупателей и заказчиковъ,—другими словами, чтобы позволять себѣ роскошь работать по своему вдохновенію, не заботясь о вкусахъ публики: писать, что вздумается и какъ вздумается—„como me dé la santissima gana“—какъ говорилъ онъ [1]). Изъ разсказа бар. Давиллье о времени ихъ совмѣстнаго житья въ одномъ изъ лондонскихъ отелей, мы узнаемъ, что художникъ, страстно

[1]) Какъ моей волюшкѣ угодно.

любившій XV вѣкъ, который былъ изученъ имъ до совершенства, расчитывалъ написать со временемъ серьезную картину изъ этой эпохи. За сюжетомъ, конечно, дѣло у него не стало бы. Особенно нравились ему нѣкоторые эпизоды изъ итальянскихъ хроникъ конца XV и начала XVI столѣтій. Изъ нихъ одинъ давно уже плѣнилъ его воображеніе, и онъ вынашивалъ его, какъ мать вынашиваетъ ребенка. Картина должна была представить „Ужинъ у Лукреціи Борджіи". Люди, близко знавшіе Фортуни въ эту пору его жизни, утверждаютъ, что онъ имѣлъ въ виду, при исполненіи задуманной картины, налечь преимущественно на трагическую сторону сюжета и написать картину совершенно въ новомъ для него родѣ, полную самой кровавой драмы. Увы! этимъ предположеніямъ не суждено было осуществиться. Смерть уже намѣтила и стерегла свою жертву.

15 іюля Фортуни вернулся въ Римъ, гдѣ его съ нетерпѣніемъ ждала семья. Но, странное дѣло, ни радость встрѣчи съ женою и дѣтьми, которыхъ такъ любилъ Фортуни, ни удовольствіе, невольно испытываемое каждымъ путешественникомъ быть наконецъ у себя, дома, —ничто не могло изгладить въ немъ грустнаго расположенія духа. „La città eterna" и на этотъ разъ сдѣлала на него самое тяжелое впечатлѣніе. Въ Римѣ стояли въ ту пору страшные жары, мѣшавшіе художнику работать днемъ и не дававшіе спать ночью. Мастерская его превратилась въ какую-то раскаленную печь, гдѣ положительно трудно было дышать. Столь милый ему садъ, вслѣдствіе небрежнаго ухода прислуги и садовника, почти совершенно лишился въ его отсутствіе зелени и напоминалъ собою, по выраженію художника, „сожженную Богомъ пустыню", или, какъ онъ говорилъ, шутя, „пейзажъ, вырѣзанный изъ пробки". Словомъ, городъ показался Фортуни невыносимымъ, и онъ, забравъ жену и дѣтей, поспѣшилъ поскорѣе уѣхать въ Неаполь. Тамъ, въ окрестностяхъ Портичи, неподалеку отъ Геркуланума, на самомъ берегу моря, онъ нанялъ себѣ превосходное помѣщеніе въ такъ называемой Villa Arata, и жизнь его снова потекла пріятно и счастливо, за любимыми занятіями, почти исключительно въ кругу своихъ. Семья жила на виллѣ очень уединенно. Вблизи не было никого изъ знакомыхъ. Фортуни, по обыкновенію, трудился безъ устали, съ утра до вечера. Постоянная работа была его потребностью, составляла его главное удовольствіе. Онъ буквально цѣлые дни проводилъ на берегу моря, куда нерѣдко выходилъ съ восходомъ солнца. Итальянскіе ладзарони, не понимающіе, какъ можно трудиться, когда въ карманѣ есть нѣсколько чентезимовъ на дневное пропитаніе, съ удивленіемъ смотрѣли на страннаго синьора, который, не смотря на палящее солнце, „все что-

то рисуетъ" въ своей записной книжкѣ. Фортуни жадно изучалъ море, прилежно наблюдалъ его въ разные часы дня, слѣдилъ за прихотливыми измѣненіями его вида и цвѣта, и все это тщательно вносилъ въ свой альбомъ, въ видѣ безчисленныхъ этюдовъ и набросковъ.

Неподалеку отъ Villa Arata были прекрасныя морскія купанья, оказавшіяся чрезвычайно полезными для здоровья Фортуни и его семьи. Такъ какъ особенныхъ развлеченій подъ рукою не было, то, отъ нечего дѣлать, онъ, вмѣстѣ съ дѣтьми, смотрѣлъ иногда веселые фарсы бродячаго пульчинелло, очень потѣшавшіе не только малолѣтнихъ, но и взрослыхъ. Одно изъ своихъ писемъ къ г. Стюарту, писанныхъ изъ Портичи, Фортуни украсилъ чудеснымъ рисункомъ (перомъ), гдѣ представленъ пульчинелло, ломающій комедію на открытомъ воздухѣ, въ кругу, образуемомъ заливающимися отъ смѣха женщинами и дѣтьми. Въ томъ же самомъ письмѣ есть, сверхъ того, еще два мастерскіе рисунка, какъ видно, бывшаго въ особенномъ ударѣ художника: одинъ изображаетъ видъ Портичи, съ дымящимся Везувіемъ вдали, а другой—дѣтей, играющихъ на берегу моря.

Не лишено значенія для характеристики Фортуни письмо, писанное имъ около этого времени, тоже изъ Портичи, къ одному изъ друзей, гдѣ вотъ что, между прочимъ, говоритъ онъ о своей художественной дѣятельности:

„Вижу, что ты интересуешься моими успѣхами, и потому скажу тебѣ, что я дѣйствительно подвинулся впередъ, и что никогда еще мнѣ не хотѣлось такъ, какъ теперь, написать хорошую вещь. Въ моихъ послѣднихъ картинахъ, безъ сомнѣнія, кое-что было недурно; но, предназначенныя для продажи, онѣ лишены отпечатка моей индивидуальности (все равно, какова бы она ни была), такъ какъ мнѣ необходимо было приноравливаться къ современнымъ вкусамъ публики. Нынѣ, наконецъ, я достигъ самостоятельнаго положенія и имѣю полную возможность писать для себя по своему вкусу, что мнѣ захочется. Это мнѣ подаетъ надежду усовершенствоваться и явиться наконецъ съ моею собственною физіономіею".

Прежде какъ-то онъ писалъ на ту же тэму бар. Давиллье: „Сказать правду, меня начинаютъ утомлять (нравственно) тотъ родъ искуства и тѣ картины, которые навязаны мнѣ успѣхомъ (que le succés m'a imposé) и которые, между нами будь сказано, вовсе не представляютъ истиннаго выраженія моего таланта".

Приведенныя выдержки изъ писемъ Фортуни свидѣтельствуютъ, что онъ смотрѣлъ на всю свою предшествовавшую художественную

дѣятельность лишь какъ на подготовленіе къ дальнѣйшему развитію и къ болѣе капитальнымъ трудамъ.

Плодомъ трехмѣсячнаго пребыванія трудолюбиваго художника въ окрестностяхъ Портичи было нѣсколько болѣе или менѣе замѣчательныхъ произведеній, въ томъ числѣ одна картина, въ высшей степени странная по своему содержанію, но удивительная по исполненію, о которой самъ Фортуни говорилъ, что „она предназначается не для продажи, такъ какъ уже навѣрное ее никто не купитъ". Картина эта, извѣстная подъ названіемъ „Мясника", изображаетъ лежащаго на землѣ, возлѣ какой-то бѣлой стѣны, ярко освѣщенной ослѣпительнымъ солнцемъ, только-что убитаго быка, плавающаго въ крови. На быкѣ возится нѣсколько голыхъ ребятишекъ. Налѣво—мясная лавка, гдѣ, развѣшанное на крюкахъ, виситъ мясо разныхъ величинъ и всѣхъ возможныхъ оттѣнковъ. У лавки стоитъ мясникъ-арабъ, съ широкимъ ножемъ въ рукѣ, только-что покончившій съ разборкою свѣжей туши. Ему очень жарко, потъ струится съ него ручьями, и онъ флегматически вытираетъ себѣ лобъ... Возлѣ, голодная собака лижетъ разлитую кровь. Описанная картина, провозглашенная нѣкоторыми критиками какъ „чудо краски", по моему мнѣнію должна производить на каждаго эстетически развитаго зрителя довольно отталкивающее впечатлѣніе. Если такъ именно и для подобныхъ картинъ думалъ Фортуни воспользоваться своимъ положеніемъ самостоятельнаго и независимаго отъ заказовъ художника, то нѣтъ особенныхъ основаній сожалѣть, что самостоятельность не далась ему раньше. Къ чести Фортуни, надо впрочемъ замѣтить, что „Мясникъ" представляетъ едва ли не единственный примѣръ уклоненія отъ тонкаго художественнаго вкуса, отличающаго всѣ его произведенія. Но такъ сильно было вліяніе Фортуни на современную живопись, что, съ его легкой руки, многіе изъ талантливыхъ живописцевъ приняли мясную лавку за излюбленную тэму своихъ живописныхъ фокусовъ, и въ послѣднее время не проходитъ почти ни одной художественной выставки, гдѣ бы зрителю не преподносилось, подъ тѣмъ или подъ другимъ названіемъ, сырое мясо въ различныхъ видахъ. Какъ извѣстно, даже Л. Кнаусъ соблазнился дурнымъ примѣромъ, а въ парижскомъ салонѣ нынѣшняго года, даровитый французскій живописецъ Воллонъ выставилъ картину, ничего больше и не представляющую, какъ одинъ кусокъ сырой говядины, лежащій на кухонномъ столѣ... Правда, что мясо написано съ безпримѣрнымъ совершенствомъ, но сюжетъ ли это для картины?—вотъ вопросъ. По смерти Фортуни, его этюдъ „Араба-мясника" (картиною этой вещи назвать нельзя) проданъ за 9800 франковъ.

Другая, несравненно болѣе замѣчательная въ художественномъ отношеніи картина, довольно далеко подвинутая художникомъ за время пребыванія его на виллѣ Арата, называется: „Морской берегъ въ Портичи“, или „La Villegiatura“ [1]). Она представляетъ чудесный солнечный день, и на берегу, прямо in's Grüne, въ волнахъ сочной зелени, M-me Фортуни съ дочерью; направо, на второмъ планѣ, стоитъ извощичій кабріолетъ, рѣзко выдѣляющійся на бѣлой стѣнѣ сада [2]); далѣе—голубой заливъ съ купающимся, а вдали—развалины стариннаго замка. За эту картину два покупателя, какъ говорится, наперебой, предлагали Фортуни по 75,000 франковъ, но, къ сожалѣнію, она осталась неоконченною, и на аукціонѣ послѣ его смерти пріобрѣтена г. Стюартомъ за 49,800 франковъ. Фортуни, въ письмѣ къ пріятелю, называлъ ее въ нѣкоторомъ смыслѣ „résumé своего лѣтняго житья въ Портичи“, присовокупляя, что „она вся залита солнцемъ, у котораго онъ не утаилъ ни одного луча“. „Она смотритъ свѣтло и весело“, продолжаетъ Фортуни, „да и какъ же могло быть иначе, когда лѣто прошло для насъ такъ счастливо“.

Наконецъ, третья работа художника, относящаяся все къ тому же времени и точно такъ же оставшаяся неоконченною, изображаетъ двухъ прелестныхъ малютокъ, полунагаго мальчика и дѣвочку, играющихъ на низкомъ диванѣ, обтянутомъ матеріею bouton d'or, въ комнатѣ, уставленной тропическими растеніями и убранной въ японскомъ вкусѣ. Это—портреты дѣтей Фортуни, Маріи-Луизы (пяти лѣтъ) и Марьяно (по третьему году). Достойно вниманія въ этой картинѣ гармоническое сопоставленіе красокъ: желтой, темно-красной, того особеннаго отстѣнка, какой нерѣдко встрѣчается на японскихъ вазахъ, и бѣлой. Картина пошла на аукціонѣ за 35,000 фр.

Фортуни такъ хорошо жилось на виллѣ Арата, что онъ долго, подъ, разными предлогами, откладывалъ свое возвращеніе въ Римъ; но наступала осень, купаться нельзя было больше, гулянья на морскомъ берегу потеряли прежнюю привлекательность, и волею-неволею нужно было ѣхать. 6 ноября (1874 г.), Фортуни, со всѣмъ семействомъ, вернулся въ столицу Италіи и въ письмѣ къ бар. Давилье, писанномъ на другой день своего пріѣзда, снова жаловался своему другу на тоску и скуку, овладѣвшія имъ въ первые же дни его пребыванія въ Римѣ: „У меня нѣтъ охоты приниматься закисть“, говорилъ онъ, „и голова моя пуста, какъ

---

[1]) Размѣръ картины: длина 1 м. 37 сантиметр., вышина 72 сантиметра.

[2]) Превосходный и весьма оконченный этюдъ для этой картины, изображающій стоящій у стѣны фаэтонъ на красномъ ходу, запряженный сѣрою, усталою лошадкою, съ дремлющимъ на козлахъ возницею, находится въ коллекціи Д. П. Боткина, въ Москвѣ.

гнѣздо, покинутое птицами... вѣроятно, онѣ улетѣли въ Портичи, гдѣ я такъ счастливо провелъ лѣто".

Ровно чрезъ недѣлю послѣ этого письма, дышащаго неподдѣльною грустью, Фортуни почувствовалъ себя нехорошо, и до такой степени, что принужденъ былъ слечь въ постель. Причиною болѣзни была простуда, схваченная имъ вслѣдствіе дурной привычки работать постоянно на открытомъ воздухѣ, въ саду, гдѣ онъ незамѣтно просиживалъ иногда до захожденія солнца, что̀ было крайне неосторожно, такъ какъ мѣстность, въ которой расположены были его мастерская и примыкавшій къ ней садъ, находясь близъ Тибра, была нѣсколько сыровата осенью. На бѣду, сырость еще увеличилась передъ самымъ пріѣздомъ Фортуни, по случаю проливныхъ дождей, бывшихъ въ Римѣ въ послѣднихъ числахъ октября. Сначала болѣзнь художника никого не испугала и, конечно, ни самъ онъ, ни его близкіе, вовсе не предчувствовали ни малѣйшей опасности. Принужденный оставаться въ постели, Фортуни не измѣнилъ своихъ привычекъ и, не имѣя возможности работать кистью, безпрерывно рисовалъ что нибудь карандашемъ, изготовляя цѣлыми десятками маленькіе прелестные эскизы и рисунки. Но прошло еще нѣсколько дней, и ему не только не было лучше, а напротивъ, стало до такой степени худо, что пришлось отказаться отъ всякихъ занятій. Одинъ изъ послѣднихъ его рисунковъ представляетъ маску любимаго его композитора, Бетховена, красиво декорированную лаврами и разными аттрибутами музыки. Между тѣмъ болѣзнь быстро усиливалась, и вдругъ, совершенно неожиданно, приняла самый опасный оборотъ. У него оказалась злокачественная лихорадка, уже однажды порядкомъ-таки поломавшая его въ 1869 году, а теперь еще усложнившаяся острыми болями въ желудкѣ [1]). Приглашенные на консультацію доктора совсѣмъ потеряли голову, такъ какъ обыкновенныя въ этихъ случаяхъ мѣры нисколько не помогали, и самые сильные пріемы хинина не дѣйствовали. Пароксизмы были ужасны, они страшно ослабили бѣднаго больнаго. Его не спасли ни молодость, ни замѣчательно крѣпкое тѣлосложеніе, и на шестой день отъ начала болѣзни, 21 ноября, въ 6 часовъ вечера, Фортуни не стало. Можно себѣ представить горе его жены и его друзей. Ему было всего тридцать-шесть лѣтъ, шесть мѣсяцевъ и десять дней.

Вѣсть о смерти высокоталантливаго и всѣми любимаго художника

---

[1]) Лихорадки составляютъ какъ-бы неотъемлемую принадлежность мастерскихъ, находящихся въ окрестностяхъ Piazza del Popolo. Спустя нѣсколько мѣсяцевъ, въ той самой мастерской, которую занималъ Фортуни, чуть не умеръ отъ злѣйшей лихорадки извѣстный талантливый живописецъ Фердинандъ Гельбутъ (Heilbuth).

разнеслась по Риму съ быстротою молніи и произвела повсюду, преимущественно въ кругу живописцевъ, глубокое, потрясающее впечатлѣніе. Сначала никто не хотѣлъ вѣрить этой вѣсти: до такой степени смерть Фортуни была неожиданна и утрата его казалась невознаградимою. Еще недавно многіе видѣли его совершенно здоровымъ, сильнымъ, энергическимъ, въ полномъ цвѣтѣ лѣтъ. Могло ли нѣсколько пароксизмовъ лихорадки въ одну недѣлю сломить такую могучую натуру? Это казалось просто невѣроятнымъ! Къ несчастью, вскорѣ пришлось еще разъ убѣдиться, что смерть не щадитъ ни молодости, ни крѣпкаго здоровья, ни таланта. По словамъ очевидцевъ, можетъ быть, никогда еще, со времени великаго Рафаеля, умершаго также неожиданно, отъ такой же болѣзни и почти въ тѣхъ же лѣтахъ, въ памятный день 6 апрѣля 1520 года, смерть ни одного художника не имѣла такого грустнаго значенія для Рима.

Тѣло Фортуни сначала вынесено было въ церковь Santa Maria del Popolo, а оттуда на кладбище San Lorenzo fuori le mura. Стеченіе народа на похоронахъ было громадное. Въ погребальной процессіи принимало участіе, между прочимъ, около четырехъ-сотъ-пятидесяти художниковъ всѣхъ странъ и націй. Кисти катафалка держали синдикъ города Рима, испанскій посланникъ и директора французской и римской академій художествъ. Отъ академій неаполитанской и св. Луки присутствовали на похоронахъ особыя оффиціальныя депутаціи. Въ гробъ Фортуни положенъ былъ послѣдній его кроки, сдѣланный имъ незадолго до кончины.

Въ родномъ художнику Рейсѣ, на подножіи скромнаго памятника, въ которомъ, заключенное въ кристальную урну, хранится его сердце, начертана надпись: „Онъ отдалъ свою душу небу, свою славу—міру, а свое сердце—родинѣ“.

Всеобщее участіе къ умершему художнику и необыкновенный интересъ, возбужденный его произведеніями, потомъ еще разъ блистательно подтвердились черезъ два мѣсяца послѣ его кончины, когда съ 21 по 23 января, въ продолженіи трехъ дней, открыты были для публики двери его мастерской. Приливъ посѣтителей былъ необычайный. Дамы и мужчины самаго лучшаго общества по цѣлымъ часамъ терпѣливо ждали своей очереди, пока представлялась наконецъ возможность войдти въ эту великолѣпную мастерскую, сверху до низу загроможденную разнообразными художественными сокровищами, гдѣ все еще до времени оставалось на своемъ мѣстѣ и не доставало лишь того, кто составлялъ ея душу.

Фортуни оставилъ послѣ себя вдову и двухъ дѣтокъ. Состояніе,

заработанное неустаннымъ трудомъ въ продолженіе его короткой художественной дѣятельности, простиралось свыше милліона франковъ. Одинъ посмертный аукціонъ, происходившій въ отелѣ Друо, въ Парижѣ, 26—30 апрѣля 1875 года, для распродажи нѣкоторыхъ вещей его коллекціи, а также неоконченныхъ его картинъ, акварелей и рисунковъ, доставилъ 800.384 франка. Эта цифра говоритъ сама за себя.

XI.

Такъ, блестящимъ метеоромъ промелькнулъ на горизонтѣ современнаго искуства молодой живописецъ, одаренный необыкновенными способностями и успѣвшій, не смотря на кратковременность своей художественной дѣятельности, пріобрѣсти себѣ громкую европейскую извѣстность.

Задача настоящей статьи — познакомить русскую читающую публику съ знаменитымъ испанскимъ мастеромъ, произведенія котораго, по стеченію разныхъ обстоятельствъ, такъ мало знаютъ у насъ, — дурно ли, хорошо ли, мною окончена. Но прежде чѣмъ проститься съ симпатичною личностью Фортуни, я считаю нелишнимъ представить читателю, такъ сказать, маленькое résumé того, что было сказано выше, и въ немногихъ словахъ, указать на истинное значеніе Фортуни въ современной живописи и на то огромное вліяніе, какое онъ имѣлъ и до сихъ поръ еще имѣетъ на художниковъ нашего времени. Надѣюсь, что читатель извинитъ меня за нѣкоторыя неизбѣжныя повторенія.

О Фортуни было довольно много писано, но мнѣ не случалось еще встрѣчать въ печати совершенно безпристрастнаго о немъ отзыва, вполнѣ свободнаго отъ увлеченій въ ту или въ другую сторону. Одни чрезъ-чуръ уже преувеличиваютъ его достоинства, видятъ въ немъ геніальнаго художника и чуть ли не перваго живописца нашего вѣка; другіе, наоборотъ, указываютъ лишь на его недостатки, находятъ его пестрымъ, сухимъ, безвкуснымъ, и готовы назвать его не больше, какъ фокусникомъ живописи, у котораго будто-бы все расчитано лишь на шикъ и на эффектъ.

Нечего и говорить о томъ, что оба эти крайнія мнѣнія почти въ одинаковой степени несправедливы и ошибочны. Какъ было уже сказано мною прежде, я не принадлежу къ числу людей, прославляющихъ Фортуни геніемъ и безусловно ему покланяющихся; я хорошо вижу его слабыя стороны и его недостатки, но все же эти недостатки не въ состояніи, въ моихъ глазахъ, затмить блестящихъ качествъ его, какъ

одного изъ самыхъ замѣчательныхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ самыхъ оригинальныхъ живописцевъ нашего времени, когда вообще является такъ мало значительныхъ, а и того менѣе самобытныхъ художниковъ.

Никто, мнѣ кажется, не судилъ лучше и правильнѣе о произведеніяхъ Фортуни, какъ самъ Фортуни. Онъ никогда не преувеличивалъ своихъ достоинствъ, не спѣшилъ показывать свои картины на выставкахъ, отнюдь не признавалъ ихъ безупречными. Совершенно напротивъ: съ чувствомъ скромности, вполнѣ достойнымъ истиннаго художника, онъ постоянно находилъ, что ему еще много нужно учиться для того, чтобы сдѣлаться настоящимъ мастеромъ. Онъ не только говорилъ это, но и доказывалъ на дѣлѣ. Вся жизнь его была однимъ непрерывнымъ ученіемъ, и, въ глазахъ его, ни одна картина его никогда не была достаточно хороша. Изъ письма художника къ Симонетти, писаннаго въ августѣ 1871 года, слѣдовательно уже въ то время, когда Фортуни достигъ громкой извѣстности, видно, что онъ, въ простотѣ своей души, самъ иногда не зналъ, удачны или неудачны его картины. До такой степени, живя въ Гренадѣ, вдалекѣ отъ товарищей-художниковъ и знающихъ цѣнителей, онъ склоненъ былъ не довѣрять самому себѣ и терять вѣру въ свой талантъ.

Еще важнѣе въ этомъ отношеніи письмо Фортуни къ другому его пріятелю (выписка изъ него приведена выше), гдѣ Фортуни говоритъ о своемъ страстномъ желаніи написать наконецъ „вполнѣ хорошую вещь“ и такимъ образомъ косвенно какъ-бы сознается, что все написанное имъ до того времени, „гдѣ, конечно, есть кое-что и недурное“, не было достаточно серьезно, не удовлетворяло его и составляло въ его понятіи не болѣе какъ подготовку къ чему-то гораздо лучшему, болѣе совершенному. Мною приведенъ былъ также отрывокъ изъ письма Фортуни къ бар. Давиллье, отъ 4 апрѣля 1874 года; въ этомъ письмѣ Фортуни дѣлаетъ чистосердечное признаніе, что его начинаетъ очень тяготить тотъ родъ живописи и тѣ картины, которыя сдѣлались для него какъ-бы обязательными, благодаря ихъ неимовѣрному успѣху.

Вотъ какъ смотрѣлъ Фортуни на свои произведенія. Я положительно не вижу основаній быть строже къ нему, чѣмъ былъ онъ самъ къ себѣ, и нахожу, что въ приведенныхъ его письмахъ какъ нельзя лучше намѣчена та точка зрѣнія, съ которой слѣдуетъ разсматривать его художественную дѣятельность.

Не подлежитъ никакому сомнѣнію, что Фортуни былъ огромный талантъ; неоспоримо также и то, что нѣкоторыя его картины представляютъ столько оригинальнаго и заключаютъ въ себѣ такое соединеніе блестящихъ достоинствъ, преимущественно со стороны техники

искуства, что въ этомъ отношеніи едва-ли кто изъ современныхъ художниковъ въ состояніи соперничать съ нимъ. Но тѣмъ не менѣе было бы большою ошибкою видѣть въ его живописи какой то идеалъ, достойный безусловнаго подражанія, или послѣднее слово новѣйшаго искуства. Гораздо правильнѣе признать, что живопись Фортуни, далеко не удовлетворявшая, какъ мы сейчасъ видѣли, его самого, была слишкомъ индивидуальна, слишкомъ одностороння, чтобы подражать ей, и что картины его, очень высоко стоящія въ нѣкоторомъ отношеніи, въ другомъ, напротивъ, страдаютъ большими недостатками. Очень можетъ быть, что, если бы безжалостная смерть не унесла его такъ рано, въ полномъ цвѣтѣ силъ и таланта, онъ оставилъ бы послѣ себя произведенія, несравненно болѣе совершенныя, чѣмъ тѣ, которыми мы теперь восхищаемся. За это ручались его громадныя способности, его необыкновенное трюдолюбіе, его желаніе учиться и допытываться сокровеннѣйшихъ тайнъ живописи, его страстная любовь къ своему дѣлу... Но увы! могила закрылась надъ Фортуни прежде, чѣмъ онъ могъ выполнить все то, чего въ правѣ было ожидать отъ него искуство. Не забудемъ, что онъ умеръ въ такомъ возрастѣ, когда многіе другіе художники, только-что выбравшись на настоящую дорогу, едва начинаютъ свою художественную карьеру.

Во всякомъ случаѣ одно можно сказать утвердительно и безъ всякихъ оговорокъ: Фортуни былъ однимъ изъ самыхъ талантливыхъ исполнителей-живописцевъ новѣйшаго искуства. Его техника положительно неподражаема; въ этомъ отношеніи онъ и до настоящаго времени не имѣетъ соперниковъ. Одинъ очень даровитый и весьма уважаемый нашъ художникъ, говоря какъ-то о Фортуни, выразился: „каждый его мазокъ — бриліантъ". И въ самомъ дѣлѣ, письмо Фортуни, для каждаго, понимающаго дѣло, представляетъ бездну привлекательнаго. У него была удивительная способность видѣть натуру точно чрезъ увеличительное стекло, въ малѣйшихъ ея деталяхъ и со всѣми ея особенностями. И въ то же время, какъ свободна его манера, сколько вкуса и ума въ каждомъ движеніи его кисти! Но, какъ я уже сказалъ гдѣ-то прежде, всѣ эти достоинства его въ высшей степени мастерской, неподражаемой техники могутъ быть вполнѣ оцѣнены лишь художниками и людьми компетентными. Вотъ причина, почему большинство публики, вовсе не подготовленной къ пониманію совершенствъ исполненія, всегда относилось холодно къ картинамъ Фортуни. Это былъ по преимуществу живописецъ тонкихъ любителей и знатоковъ дѣла. Не помню, кто именно изъ французскихъ художественныхъ критиковъ, восторгаясь совершенствомъ, съ какимъ всегда написаны про-

изведенія Фортуни, замѣчаетъ, что любое изъ нихъ можно разрѣзать на части, и что каждый кусочекъ его картины въ отдѣльности, независимо отъ того, что на немъ написано, будетъ имѣть громадный интересъ для каждаго художника и можетъ быть изучаемъ съ величайшею пользою. При всемъ моемъ уваженіи къ таланту Фортуни, я однако нахожу, что приведенныя слова ужъ слишкомъ отзываются преувеличеніемъ.

Фортуни работалъ обыкновенно довольно медленно, хотя всегда чрезвычайно прилежно и усидчиво. Глядя на его картины, никому и въ голову не приходитъ о томъ трудномъ процессѣ, какимъ доставались ему чудеса его техники. Удачные мазки, эти „бриліанты живописи", сыпались изъ подъ его кисти вовсе не съ такою легкостью, какую можно было бы предположить при самомъ даже близкомъ и тщательномъ разсматриваніи его произведеній. Въ этомъ отношеніи онъ много напоминаетъ Мейссонье, который тоже, какъ извѣстно, работаетъ далеко не быстро, но обладаетъ чудесною способностью придавать своему письму свободу и мягкость. Манера Фортуни еще шире, еще привлекательнѣе.

Пріемы Фортуни, при работѣ картинъ, были чрезвычайно оригинальны. Онъ никогда почти не занимался исключительно одною картиною, но обыкновенно пододвигалъ одновременно двѣ или три вещи разомъ. Переходя отъ картины къ картинѣ, онъ, поочередно, точно лаская, съ любовью, трогалъ ихъ своею кистью: въ одной сдѣлаетъ лицо фигуры, въ другой—напишетъ рукавъ одежды, въ третьей—докончитъ капитель колонны; тамъ поправитъ какую-нибудь драпировку, здѣсь доведетъ до совершенства набалдашникъ палки или пряжку на башмакѣ. Остается только удивляться, какъ, при такомъ способѣ письма, ему удавалось сохранять общность тона своихъ картинъ, и онѣ не выходили у него „засушенными". Напротивъ, одна изъ главныхъ характеристическихъ особенностей Фортуни заключается въ томъ, что, какъ очень остроумно замѣтилъ Теофиль Готье, онъ умѣлъ въ своихъ картинахъ соединять всю свѣжесть бѣгло-сдѣланнаго этюда съ тончайшею отдѣлкою вполнѣ оконченнаго произведенія. Гойа и Мейссонье — вотъ тѣ два, повидимому, совершенно противуположные и какъ бы взаимно исключающіе другъ друга образца, изъ которыхъ непонятнымъ образомъ сложилась манера Фортуни.

Фортуни былъ замѣчательный колористъ. Изумительно то искуство, съ какимъ онъ умѣлъ всегда сглаживать всѣ рѣзкости красокъ и сливать въ одно гармоническое цѣлое самые противуположные и крикливые тона. Изученіе японскихъ альбомовъ, повидимому, навело его на

мысль перенесть въ новѣйшую европейкую живопись тѣ странныя сочетанія красокъ и рѣзкости цвѣтныхъ эффектовъ, которыми отличаются японцы. Конечно, все это нужно было смягчить, привести въ гармонію, найдти созвучія тамъ, гдѣ ихъ, казалось, не существовало, и обратить въ источникъ наслажденія для глазъ то, что, по своей природѣ, должно было бы дѣйствовать на нихъ непріятно. На это, несомнѣнно, нуженъ былъ большой талантъ колориста; но у Фортуни его было много въ запасѣ, побѣжденіе же подобныхъ трудностей представлялось ему забавою.

Солнце передавалъ Фортуни, какъ никто. Въ этомъ отношеніи онъ превосходитъ и Мейссонье, и Петтенкофена, особенно славящихся умѣніемъ передавать солнечное освѣщеніе. Отъ солнца на картинахъ Фортуни приходится жмурится, до такой степени оно ослѣпительно-ярко и сильно. По его собственному выраженію, онъ не эскамотировалъ у солнца ни одного луча. Кто-то съострилъ, что столь любимыя Фортуни бѣлыя, накаленныя солнцемъ, стѣны, способны довести до воспаленія глазъ. Вообще Фортуни былъ страстнымъ поклонникомъ солнца на своихъ картинахъ и настойчиво изучалъ разнообразные эффекты солнечнаго освѣщенія. Онъ работалъ обыкновенно на открытомъ воздухѣ, и ему принадлежитъ заслуга, что, своимъ примѣромъ, онъ положилъ конецъ довольно распространенному прежде обычаю перемѣщать уже въ самой картинѣ на воздухъ (когда это требовалось условіями сюжета), фигуры и предметы, написанные въ мастерской „a un lume particolare nella casa“, противъ чего вооружался еще Ліонардо да-Винчи. Въ этой безпрерывной погонѣ за возможно лучшею передачею свѣта, Фортуни можно уподобить Рембрандту. Оба, хотя и разными путями, искали новыхъ эффектовъ освѣщенія: одинъ блистательно разрѣшилъ задачу своими неподражаемыми переходами отъ сильнаго свѣта къ густой тѣни, другой стремился достигнуть своей цѣли извлеченіемъ изъ красокъ всей той яркости и силы, къ какимъ онѣ только способны.

Объ акварелях Фортуни достаточно было говорено въ началѣ этого этюда. Поразительное впечатлѣніе, сдѣланное ими на Анри Реньо, онѣ, въ одинаковой степени, производятъ на каждаго, кто только способенъ понимать дѣло, и огромныя достоинства ихъ единогласно признаются самыми знаменитыми современными акварелистами. Сверхъ превосходной коллекціи, принадлежащей г. Стюарту, есть еще другое блестящее собраніе оставшихся послѣ художника акварелей; оно составляетъ собственность M-me Фортуни. Всѣ стѣны ея гостинной, въ Парижѣ, увѣшаны чудесными акварельными работами покойнаго ея

мужа. Особенно меня поразилъ необычайною легкостью пріема и вкусомъ въ отдѣлѣ аксессуаровъ портретъ самой M-me Фортуни. Прелестная молодая женщина, въ лѣтнемъ, сѣренькомъ, съ бѣлыми полосками, платьѣ, сидитъ за какою-то дамскою работою у растворенной двери, выходящей на убранную цвѣтами и зеленью веранду, всю насквозь пропитанную солнцемъ. Эта женщина—олицетвореніе изящества и граціи. Сколько свѣжести и вкуса въ ея туалетѣ, какая непринужденность позы! Вмѣстѣ съ тѣмъ тотчасъ же видно, что она вся углублена въ свое занятіе, что вниманіе ея всецѣло сосредоточено на томъ, что она дѣлаетъ. Въ той же комнатѣ находится нѣсколько въ высшей степени мастерскихъ акварельныхъ рисунковъ, представляющихъ различные эпизоды боя быковъ въ Севильѣ и въ Гренадѣ. Эпизоды эти отличаются бездною жизни и движенія. Очень замѣчательна также акварель, изображающая какого-то араба, лежащаго на пескѣ близъ опушки тропическаго лѣса, и мн. др.

Салонъ M-me Фортуни представляетъ еще тотъ интересъ, что тамъ же можно видѣть лучшія изображенія ея мужа: очень схожій портретъ его, писанный тестемъ художника, Фернандо Мадрацо, и его бронзовый бюстъ, вылѣпленный талантливымъ итальянскимъ скульпторомъ Джемитто.

Въ теченіе моего разказа о жизни и художественной дѣятельности Фортуни я не упускалъ случая указывать на главные недостатки его произведеній. Какъ видѣлъ читатель, недостатки эти состоятъ преимущественно въ отсутствіи въ его картинахъ серьезнаго содержанія, бывшаго для него всегда послѣднимъ дѣломъ, въ постоянной, неудержимой погонѣ за красивыми красочными пятнами, ради чего фигуры нерѣдко приносились въ жертву богатой и черезъ-чуръ изысканной обстановкѣ, наконецъ, въ несоблюденіи постепенности въ обработкѣ дальнихъ и близкихъ плановъ, а также предметовъ, играющихъ въ произведеніи первую роль, и второстепенныхъ. Какимъ огромнымъ талантомъ надо обладать живописцу, чтобы заставить зрителя простить себѣ всѣ эти весьма существенные недостатки, мало этого — принудить его совершенно позабыть о нихъ и видѣть въ произведеніи лишь одни совершенства? И однако такимъ именно чудеснымъ свойствомъ обладалъ талантъ Фортуни.

Внимательно изучая картины испанскаго мастера, не трудно подмѣтить въ нихъ и еще нѣкоторыя слабыя стороны, хотя и не составляющія постоянной принадлежности его произведеній, но порою встрѣчающіяся то въ той, то въ другой изъ менѣе удачныхъ его вещей. Сюда прежде всего нужно отнести, отсутствіе, если можно такъ вы-

ЭСТОНЕЦЪ

гравюра О. Гофмана.

разиться, воздуха позади фигуръ, отчего фигуры иногда кажутся какъ-бы наклеенными на полотно. Замѣчательно, что этотъ недостатокъ, довольно нерѣдкій въ масляныхъ картинахъ Фортуни, никогда не встрѣчается въ его аквареляхъ, гдѣ у него всегда бездна воздуху.

Остается сказать о страсти Фортуни рядить дѣйствующія лица своихъ картинъ въ старинные костюмы конца прошлаго и начала нынѣшнаго вѣка. Эта страсть доходила у него до того, что онъ нерѣдко прибѣгалъ къ переодѣваньямъ даже тогда, когда дѣлалъ портреты своихъ знакомыхъ. Я упоминалъ уже о портретѣ г. Стюарта, изображеннаго одѣтымъ въ средневѣковый костюмъ, въ латахъ и во фрезѣ, въ картинѣ „Любитель гравюръ", а также о портретѣ Мейссонье въ кафтанѣ испанскаго caballero конца прошлаго столѣтія, въ „La Vicaria". Извѣстенъ также чрезвычайно бойкій рисунокъ Фортуни перомъ, представляющій большаго пріятеля его, скульптора д'Эпинѐ въ костюмѣ временъ директоріи. Не подлежитъ сомнѣнію, что костюмы XVII и XVIII ст. — очень благодарный матеріалъ для художника; оттого такъ эффектны бываютъ историческія картины на сюжеты, заимствованные изъ названной эпохи. Но гоняться за старинными костюмами во что бы то ни стало и когда они не требуются сюжетомъ, болѣе чѣмъ странно. Это просто капризъ живописца, не имѣющій никакого оправданія съ точки зрѣнія серьознаго искуства; тѣмъ болѣе портреты современныхъ намъ лицъ непремѣнно должны быть изображаемы въ современныхъ костюмахъ и въ той обстановкѣ, среди которой они живутъ и дѣйствуютъ. Платье, которое мы носимъ, играетъ такую роль въ нашей вседневной жизни, что дѣлается какъ-бы необходимою частью насъ самихъ. Это —неизбѣжное дополненіе человѣка. Каждый народъ и каждый періодъ времени имѣютъ свой костюмъ, устанавливаемый частью капризомъ моды, частью условіями климата и страны. Онъ такъ сростается съ человѣкомъ, что человѣкъ, одѣтый въ костюмъ другаго вѣка или другой націи, дѣлается не похожъ самъ на себя. Поэтому-то всякое переодѣваніе въ чужой костюмъ, всякій подобнаго рода маскарадъ, всегда будетъ отзываться чѣмъ-то принужденнымъ и неестественнымъ. Мода изображать въ жанровыхъ картинахъ, въ сценахъ, не имѣющихъ историческаго характера, преимущественно людей прошлаго времени, въ первый разъ пущенная въ ходъ, если не ошибаюсь, Мейссонье и усвоенная Фортуни, съ ихъ легкой руки очень распространилась въ послѣдніе годы и практикуется многими новѣйшими живописцами. Но нуженъ большой талантъ, чтобы заставить зрителя перенестись воображеніемъ въ ту эпоху и въ ту среду, которыя представлены на картинѣ; въ большинствѣ же случаевъ мы видимъ на подобныхъ кар-

тинахъ современныхъ намъ лицъ, лишь въ угоду художника переодѣвшихся, на короткое время, въ припасенные имъ костюмы. Въ общемъ выходитъ неловкость или аффектація въ движеніяхъ и въ позахъ, и это весьма понятно, такъ какъ живописецъ вовсе не привыкъ никого видѣть въ такихъ костюмахъ и долженъ изучать свои фигуры, спеціально для картины, преимущественно на манекенахъ. Впрочемъ, въ защиту Фортуни, слѣдуетъ сказать, что всѣ лица въ его картинахъ превосходно носятъ свой костюмъ. Подобно Мейссонье, онъ обладалъ способностью усвоивать имъ отпечатокъ той эпохи, къ которой они принадлежатъ по своимъ одеждамъ.

Достойно замѣчанія также и то, что, не смотря на свою любовь къ костюмамъ послѣднихъ вѣковъ, Фортуни, какъ живописецъ, вполнѣ принадлежитъ современности и, безъ малѣйшей натяжки, можетъ быть названъ однимъ изъ самыхъ яркихъ представителей своего времени. Какъ было уже говорено, онъ былъ страстнымъ собирателемъ остатковъ старины и разныхъ художественныхъ рѣдкостей. Это какъ нельзя больше отразилось и въ его произведеніяхъ, куда онъ такъ любилъ переносить пеструю и многосложную обстановку присяжнаго коллекціонера. Многія его картины — настоящіе музеи. Въ этомъ отношеніи, онъ представляетъ собою чрезвычайно интересное и весьма характерное явленіе. Только въ наши дни, когда съ такою неудержимою силою съ каждымъ годомъ все больше и больше развивается страсть къ собиранію рѣдкостей, къ обстановкѣ, составленной изъ пріобрѣтаемыхъ съ большими затратами, вещь за вещью, остатковъ прошлаго, могъ явиться художникъ, какъ-бы поставившій себѣ задачею воспроизведеніе на своихъ картинахъ этой оригинальной черты наиболѣе развитой части современнаго намъ общества.

Фортуни создалъ новый родъ картинъ, который и теперь, не смотря на то, что творецъ его давно въ могилѣ, носитъ названіе „Фортуніевскаго жанра“. Эти одѣтые въ костюмы конца XVIII и начала XIX вѣковъ дамы и кавалеры, въ пудренныхъ парикахъ à la marquis, въ жабо, въ расшитыхъ шелковыхъ робронахъ и кафтанахъ нѣжныхъ цвѣтовъ, всѣ эти любители эстамповъ, библіоманы, антикваріи, члены аркадской академіи, профессора академіи св. Луки, являющіеся передъ зрителемъ, попеременно, то въ старинныхъ церквахъ, съ обстановкою стиля „рококо“, то въ затѣйливо разукрашенныхъ залахъ итальянскаго ренесанса, уставленныхъ статуями, обвѣшанныхъ картинами и загроможденныхъ дорогими бездѣлушками, то наконецъ посреди фантастическихъ виллъ и садовъ, съ роскошною тропическою растительностью, — все это выдвинуто на свѣтъ Божій талантомъ Фортуни, все это заискри-

лось и засверкало прихотливо подобранными красками въ первый разъ подъ его мастерскою кистью. Правда, Мейссонье и его ближайшіе послѣдователи еще гораздо раньше Фортуни ввели въ моду картины изъ жизни XVII и XVIII столѣтій, но Фортуни нельзя признать ихъ подражателемъ. Онъ писалъ, пожалуй, то же, что и они, но какъ будто другими красками, изображалъ иногда ту же эпоху, тѣхъ же людей, но показывалъ ихъ въ другомъ свѣтѣ и въ другой обстановкѣ. Въ этомъ отношеніи, онъ былъ совершенно самобытенъ и своеобразенъ до нельзя. Для того, чтобы убѣдиться въ справедливости сказаннаго, достаточно взять для сравненія двѣ картины Фортуни и Мейссонье однороднаго или близкаго содержанія. Фортуни всегда нѣсколько вычуренъ и причудливъ; онъ вѣчно помѣшанъ на обстановкѣ, у него главное — костюмы, подборъ красокъ, борьба и побѣда надъ трудностями техники. Мейссонье, напротивъ, гораздо проще: онъ менѣе заботится о пятнахъ; у него нигдѣ нѣтъ и помина о погонѣ за побѣжденіемъ трудностей, у него вездѣ на первомъ планѣ человѣкъ, который въ его картинахъ не только живетъ, не и мыслитъ. Въ этомъ—великое преимущество Мейссонье передъ испанскимъ мастеромъ.

Не менѣе оригиналенъ и другой отдѣлъ произведеній Фортуни — его картины изъ восточнаго быта.

Изображаетъ ли онъ фантастическую пляску полунагихъ кабиловъ, или марокканскихъ заклинателей змѣй, или лежащихъ неподвижно, съ колодками на ногахъ, арабовъ, печально ожидающихъ рѣшенія своей участи, онъ всегда умѣетъ сохранить свою самобытность и никогда не напоминаетъ никого изъ современныхъ французскихъ оріенталистовъ: это не Деканъ, не Жеромъ, не Фромантенъ, и не Бенжаменъ Констанъ; это все тотъ же, ни съ кѣмъ не смѣшиваемый Фортуни, съ его достоинствами и недостатками, котораго всегда можно узнать между тысячами. На послѣдней выставкѣ „ста образцовыхъ произведеній“, въ галереѣ Жоржа Пти, мнѣ случилось видѣть одну изъ маленькихъ вещей Фортуни, принадлежащую къ восточному жанру и до сего времени какъ-то ускользнувшую отъ меня. Картинка вся выдержана въ сѣрыхъ тонахъ и изображаетъ полуодѣтаго араба, стоящаго въ сумракѣ какихъ-то развалинъ, прислонясь къ обрушенной стѣнѣ. Сюжетъ, какъ видитъ читатель, не представляетъ ничего особеннаго. Правильнѣе даже сказать, сюжета тутъ совсѣмъ не оказывается. Это—просто небольшой, безпритязательный этюдъ, и нѣтъ въ немъ ни столь любимаго Фортуни солнца, ни любимыхъ красокъ мастера, а между тѣмъ вы тотчасъ узнаете Фортуни, и едва ли я ошибусь, если скажу, что такой этюдъ только и могъ выйдти изъ подъ кисти одного Фортуни. Отъ

этой маленькой вещи трудно оторвать глаза: до такой степени она полна гармоніи въ тонахъ, столько прелести въ фактурѣ письма, такъ мастерски переданъ этотъ полусвѣтъ, въ которомъ, какъ видѣніе, выдѣляется одинокая, задумчивая фигура араба.

Фортуни увлекъ за собою безчисленныхъ подражателей и имѣлъ огромное вліяніе на современную живопись. За исключеніемъ Россіи, нѣтъ страны, нѣтъ художественнаго центра, гдѣ бы не было у него послѣдователей. Ему не подражаютъ, въ томъ или въ другимъ отношеніи, лишь тѣ, кто его не знаетъ. Невѣдомо для самого себя, онъ образовалъ цѣлую школу, хотя учениковъ, въ собственномъ смыслѣ, у него не было, за исключеніемъ итальянца Симонетти, постоянно пользовавшагося его совѣтами и даже одно время работавшаго въ его мастерской, подъ его руководствомъ. Это отсутствіе учениковъ объясняется очень просто: Фортуни былъ талантъ совершенно индивидуальный, исключительный. Онъ самъ хорошо понималъ, что идти по его слѣдамъ, по его непосредственнымъ указаніямъ, было невозможно. Его пріемы письма, его способность видѣть и передавать натуру были ему одному присущи, составляли нераздѣльную часть его художественнаго таланта, и передать ихъ другому онъ былъ бы не въ состояніи, даже при самомъ лучшемъ желаніи. Къ сожалѣнію, многіе изъ его подражателей не хотятъ понять этого. Не умѣя усвоить его достоинствъ, они лишь утрируютъ его недостатки. За весьма немногими исключеніями, всѣ поддѣлки подъ его „жанръ“ и манеру — не болѣе какъ жалкія пародіи. Авторы подобныхъ произведеній, или картинъ въ Фортуніевскомъ родѣ, думаютъ, что для того, чтобы походить, какъ двѣ капли воды, на Фортуни, достаточно ввести въ картину побольше яркихъ красокъ, да, нарядивъ въ костюмы прошлаго вѣка нѣсколько фигуръ, нагромоздить вездѣ цѣлыя кучи разнородныхъ аксессуаровъ и разной рухляди. Творцы этихъ неловкихъ поддѣлокъ, написанныхъ съ тою пестротою, которую французы очень удачно окрестили названіемъ „le papilliotage“, забываютъ одно, а именно, что для того, чтобы писать то, что писалъ Фортуни, и такъ, какъ писалъ онъ, нужно было бы имѣть его глаза, его руки, а главное—рисовать такъ, какъ онъ рисовалъ, и быть такимъ виртуозомъ кисти, какимъ былъ онъ, а это дается немногимъ. Впрочемъ, изъ числа Фортунистовъ, есть два-три, которые, благодаря своему таланту, выдвинулись впередъ и составили себѣ имя. Едва ли не самый даровитый изъ нихъ—итальянецъ Микетти, столько же славящійся мастерствомъ своей техники, сколько и причудливостью своихъ композицій.

Вообще нельзя не признать, что вліяніе Фортуни на современную

живопись было чрезвычайно вредно и загубило немало талантовъ. Оно испестрило картины молодыхъ художниковъ ярками и въ то же время безвкусными пятнами, оно пріучило ихъ ставить сюжетъ ни во что и заботится лишь о побѣжденіи техническихъ трудностей, словомъ, оно обратило живопись въ лишенное смысла и содержанія фокусничество, бездушное и жалкое.

Мода на Фортуни, заставляющая въ настоящее время платить такія страшныя деньги за его картины, безъ сомнѣнія, пройдетъ рано или поздно; съ нею вмѣстѣ значительно поуменьшится и число его подражателей, увлеченныхъ въ соблазнъ преимущественно цѣнами его произведеній. Фортуни не изъ тѣхъ счастливцевъ, чьи имена остаются въ исторіи искуства, какъ извѣстные рубежи, отмѣчающіе новое направленіе, или новую эпоху. Неоспоримо, однако, что онъ въ значительной степени подвинулъ впередъ технику живописи и акварели. Въ этомъ отношеніи, для мыслящаго художника изученіе его произведеній всегда будетъ полезнымъ, какъ нельзя больше. Но еще гораздо важнѣе значеніе Фортуни для его родной, испанской школы. Одушевленная его примѣромъ, увлеченная его блестящими успѣхами, она точно проснулась и ожила послѣ долгаго сна, продолжавшагося около двухъ столѣтій, съ того самаго времени, когда на горизонтѣ ея такимъ ослѣпительнымъ блескомъ сіяли два славныя имени: Веласкесъ (1599—1660 г.) и Мурильо (1618—1682). Къ сожалѣнію, у нихъ не было талантливыхъ учениковъ, и они никому не завѣщали своего дивнаго искуства. Мало по-малу испанская школа совершенно утратила всякую самобытность и сдѣлалась лишь слабымъ отраженіемъ французскихъ живописцевъ. Въ длинномъ ряду болѣе или менѣе ничтожныхъ подражателей, безъ лица и образа, какъ бы поставившихъ своею задачею осуществить въ искуствѣ извѣстное выраженіе Людовика XIV-го: „Нѣтъ болѣе Перинеевъ“, посреди множества жалкихъ посредственностей, рѣзко выдѣляется лишь оригинальная фигура причудливаго и фантастическаго Гойà (1746—1828). Съ его смертью, испанская школа окончательно перестала заявлять о своемъ существованіи. Она точно истощилась и зачахла отъ безкровія.

Эпоха ея возрожденія начинается лишь съ шестидесятыхъ годовъ. На парижской всемірной выставкѣ 1878 года испанская школа явилась въ полномъ своемъ блескѣ. Смѣло можно сказать, что на этомъ всемірномъ состязаніи, ни одинъ художественный отдѣлъ не произвелъ такого эффекта, какъ испанскій. Чтò за роскошь колоритныхъ мотивовъ, чтò за очарованіе краски, сколько оригинальности въ манерѣ и въ пріемахъ, какая виртуозная техника! Успѣхъ испанской школы былъ

тѣмъ поразительнѣе, что онъ былъ совершенно неожиданнымъ. Въ настоящее время испанскіе живописцы, въ отношеніи техническаго совершенства, стоятъ послѣ французовъ первыми. Къ тому же, не смотря на самыя неблагопріятныя политическія условія страны, они умѣли остаться самобытными, и живопись ихъ нельзя смѣшать ни съ какою другою. Начиная съ шестидесятыхъ годовъ, въ Испаніи почти одновременно образовался довольно большой кружокъ даровитыхъ живописцевъ, въ числѣ которыхъ особенно замѣчательны хорошо извѣстныя въ Европѣ имена: Виллегаса, Галофре, Замакойса (уже умершаго), Гонзалеса, Росàлеса (тоже умершаго) Рико, Раймундо Мадрацо, Фабреса, Морагаса, Фернандица, Тапиро, Казановы, Касадо-дель-Алисаля (директора испанской академіи въ Римѣ), Эскосура и нѣкоторыхъ другихъ. Почти всѣ они были сверстниками и пріятелями Фортуни, и всѣ, въ большей или меньшей степени, поддались его чарующему вліянію. Въ послѣдніе годы изъ этой группы Фортунистовъ вышелъ молодой художникъ съ огромнымъ и вполнѣ самостоятельнымъ талантомъ, уже теперь пользующійся репутаціею первокласснаго историческаго живописца и очень много обѣщающій въ будущемъ. Я говорю о Франсиско Прадиллѣ, авторѣ превосходной картины: „Juana la Locca“ или „Іоанна Безумная“, увѣнчанной на парижской всемірной выставкѣ 1878 г. почетною медалью. Еще несравненно выше новое его произведеніе: „Сдача Гренады Фердинанду и Изабеллѣ“, написанное по заказу мадритскаго сената. Эта безподобная картина составляетъ самое цѣнное украшеніе нынѣшней мюнхенской международной выставки.

Если только вспомнить, что такое была испанская художественная школа какихъ-нибудь двадцать, двадцать-пять лѣтъ тому назадъ и чѣмъ она стала теперь, то нельзя не изумляться громаднымъ успѣхамъ, сдѣланнымъ испанцами. Толчекъ къ этому движенію впередъ данъ былъ Фортуни и его друзьями. Вотъ гдѣ главная заслуга Марьяно Фортуни передъ его страною....

ХРАМЪ ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ

ВЪ МОСКВѢ.

Статья О. И. Булгакова.

Въ Москвѣ до послѣдняго времени не было памятника, который, вмѣстѣ съ историческимъ значеніемъ, какъ живое напоминаніе объ отечественной войнѣ 1812 года, имѣлъ бы также интересъ, какъ памятникъ русскаго зодчества и искуства. О двѣнадцатомъ годѣ и объ изгнаніи „галловъ и съ ними двунадесяти языкъ" свидѣтельствовали до сихъ поръ 875 орудій, отбитыхъ у непріятеля и находящихся въ Кремлевскомъ арсеналѣ, надпись на Никольскихъ воротахъ о взрывѣ, которымъ маршалъ Мортье напрасно пытался разрушить Кремль, и еще тріумфальныя ворота на Тверской Ямской улицѣ, сооруженныя въ память подвиговъ императора Александра I. Но и этотъ послѣдній памятникъ не представляетъ интереса въ художественномъ отношеніи. Лишь по прошествіи семидесяти лѣтъ, двѣнадцатому году суждено было найдти свою живописную лѣтопись на стѣнахъ Храма Спасителя въ замѣчательныхъ произведеніяхъ кисти нашихъ первоклассныхъ художниковъ. Не въ нашихъ цѣляхъ разсказывать здѣсь подробно исторію сооруженія этого замѣчательнаго храма. Интересующіеся найдутъ ее въ вышедшемъ не-

давно обширномъ и обстоятельномъ трудѣ г. Мосговскаго: „Историческое описаніе храма во имя Христа Спасителя“ и отчасти въ общедоступномъ извлеченіи изъ этого труда г. Тихомирова, подъ заглавіемъ: „Храмъ Христа Спасителя въ Москвѣ“. Читателямъ „Вѣстника изящныхъ искуствъ“, безъ сомнѣнія, любопытно познакомиться съ наружной и внутренней обстановкой этого храма, насколько она относится къ области искуства. Поэтому, не вдаваясь въ излишнія, хотя бы и любопытныя, историческія подробности, мы остановимся главнымъ образомъ на тѣхъ изъ этихъ подробностей, которыя даютъ понятіе о храмѣ, какъ о памятникѣ искуства.

Первоначально мѣстомъ для храма избраны были Воробьевы горы. Съ этой „короны Москвы“ Наполеонъ и его великая армія увидѣли впервые Москву; отсюда же открывается одинъ изъ живописнѣйшихъ видовъ на древнюю столицу и ея окрестности. Почва „короны“ оказалась неудобною для грандіознаго сооруженія, и извѣстный проектъ „тройственнаго храма“, составленный академикомъ живописцемъ А. Л. Витбергомъ и въ свое время считавшійся величайшимъ произведеніемъ зодчества по смѣлости и колоссальности идеи, не только потерпѣлъ фіаско послѣ закладки храма въ 1817 г., но и послужилъ причиною трагической участи его автора. Когда былъ подписанъ смертный приговоръ этому проекту, удостоился въ 1832 г. высочайшаго одобренія новый проектъ храма, составленный профессоромъ архитектуры К. А Тономъ. Императоръ Николай I самъ выбралъ мѣсто для сооруженія храма на лѣвомъ берегу Москвы рѣки, близъ Каменнаго моста, въ недалекомъ разстояніи отъ Кремля, тамъ, гдѣ стоялъ Алексѣевскій женскій монастырь. Общій видъ храма, закладка котораго происходила въ 1832 г., по выполненному нынѣ проекту напоминаетъ наши старинные храмы византійскаго стиля, съ тою только разницею, что новый храмъ отличается большею правильностью рисунка, легкостью и красотою формъ.

Храмъ Спасителя представляетъ въ основаніи своемъ квадратъ, имѣющій съ каждой стороны по выступу (по порталу), такъ что получается равноконечный крестъ съ совершенно одинаковыми фасадами на всѣхъ четырехъ сторонахъ. Каждая лицевая сторона выступовъ дѣлится четырьмя столбами на три части, изъ которыхъ средняя выше крайнихъ и ведетъ къ тремъ выходнымъ дверямъ храма (южной, сѣверной и западной) съ широкими откосами. Всѣхъ настѣнныхъ столбовъ 36. Ими поддерживается карнизъ храма, на которомъ помѣщается 20 полуциркульныхъ, сверху заостренныхъ арокъ (кокошниковъ): по три арки на переднихъ сторонахъ выступовъ и по двѣ на

углахъ зданія. Все зданіе увѣнчано пятью грушевидными главами; изъ нихъ средняя значительно болѣе прочихъ и придаетъ всему зданію величественность и архитектоническую цѣльность. Круглая стѣна средней главы лежитъ на восьмигранномъ основаніи. Прочія главы поставлены на выходящихъ между выступами углахъ и имѣютъ форму восьмигранныхъ башень. Стиль куполовъ соотвѣтствуетъ общему характеру зданія: они кверху съуживаются, подобно главамъ всѣхъ старинныхъ русскихъ церквей. Въ малыхъ куполахъ повѣшено 13 колоколовъ. Вѣсъ большаго колокола 1800 пудовъ. Высота храма, отъ основанія до вершины креста простирается до $48^1/_2$ сажень, такъ что колокольня Ивана Великаго съ крестомъ не превышаетъ яблока большой главы храма, имѣющей въ діаметрѣ до 14 саженъ. Пространство, занимаемое храмомъ, вмѣстѣ съ крыльцами, составляетъ 1500 квадратныхъ сажень. Разстояніе отъ главныхъ входныхъ (западныхъ) вратъ до возвышенія передъ царскими вратами (солеи) равняется $58^1/_4$ аршинъ, а отъ сѣверныхъ до южныхъ вратъ — $100^1/_2$ аршинамъ. Внутри храма поддерживаютъ зданіе четыре колоссальные столба. Отъ расположенія этихъ столбовъ и выступовъ образуются двѣ стѣны—внутренняя и наружная, а между ними корридоръ въ двѣ сажени ширины, идущій, по обычаю древнихъ христіанскихъ церквей, вокругъ всего храма. Верхнюю часть этого корридора составляютъ украшенные живописью хоры, съ двумя устроенными на нихъ придѣлами во имя св. Николая Чудотворца и Александра Невскаго. Главный престолъ посвященъ Рождеству Христову. Все зданіе освѣщается 60 окнами: изъ нихъ 16 устроено въ главномъ куполѣ, 36—надъ хорами и 8—въ корридорѣ. Всѣ внутреннія работы продолжались около 20 лѣтъ. Такая кажущаяся медленность объясняется, независимо отъ неравномѣрности ежегодно отпускавшихся на построеніе суммъ, громадностью всего зданія и его отдѣльныхъ частей (на однѣ кирпичныя стѣны употреблено до 40 милліоновъ кирпичей и до 6000 квадратныхъ плитъ), сложностью и высокой художественностью многихъ работъ (нѣкоторыя священныя изображенія писались по шести лѣтъ), передѣлываніемъ нѣкоторыхъ частей и предварительнымъ изготовленіемъ моделей.

Уже внѣшній видъ храма привлекаетъ къ себѣ зрителя. Въ полуциркульныхъ аркахъ порталовъ и угловъ и надъ карнизомъ нижней части храма расположены въ два яруса (верхній на высотѣ 13 саженъ, а нижній — $4^1/_2$ саженъ) горельефы, изваянные изъ протопоповскаго, слегка желтоватаго мрамора и эффектно выдѣляющіеся на сѣровато-бѣломъ фонѣ стѣнъ. Эти горельефы, отличающіеся красотою рисунка и художественнымъ выполненіемъ, изображаютъ священно-историче-

скія событія, которыми напоминаются эпизоды отечественной войны, и фигуры святыхъ заступниковъ за русскую землю, нѣкоторыхъ отечественныхъ дѣятелей, потрудившихся для утвержденія и распространенія православной вѣры, а также русскихъ князей, положившихъ свою жизнь за свободу и цѣлость Руси. При входѣ въ храмъ, на западной сторонѣ (между Москвою рѣкою и улицею Остоженкою), въ верхнемъ ярусѣ, изображенъ Христосъ-Спаситель, благословляющій десницею. По сторонамъ этой средней арки, въ четырехъ малыхъ аркахъ, помѣщены изображенія св. Александра Невскаго, святителя Николая, св. блаженнаго Николая Новгородскаго и св. праведной Елизаветы (27 іюля—день рожденія имп. Маріи Александровны и тезоименитство имп. Елизаветы Алексѣевны). Въ нижнемъ ярусѣ, при аркѣ большихъ среднихъ вратъ, находятся изображенія двухъ ангеловъ съ распростертыми крылами, держащихъ хартію съ надписью: „Господь Силъ съ Нами“ (Псал. XXVI, ст. 12). При аркахъ малыхъ вратъ, справа —два ангела съ церковными хоругвями, наклоненными крестообразно, въ память московскаго ополченія въ 1812 г., имѣвшаго, вмѣсто знаменъ, церковныя хоругви; слѣва — два ангела съ наклоненными знаменами, на которыхъ изображенъ крестъ. При оконныхъ аркахъ порталовъ: справа — архангелъ Іегудіилъ съ вѣнцомъ въ рукѣ и архангелъ Варахіилъ съ цвѣтами въ рукѣ; слѣва — архангелъ Гавріилъ съ лиліей и архангелъ Уріилъ съ пламенемъ. На углахъ храма: справа—Давидъ въ собраніи вельможъ, передающій Соломону чертежи іерусалимскаго храма; слѣва — помазаніе Соломона на царство. Всѣ эти изображенія исполнены скульпторомъ Логановскимъ, которому принадлежатъ также горельефы и на южной сторонѣ (обращенной къ Москвѣ рѣкѣ). Здѣсь въ верхнемъ ярусѣ, въ средней большой аркѣ, помѣщено изображеніе чудотворнаго образа Смоленской Богородицы, въ воспоминаніе того, что этотъ образъ, въ теченіе трехъ мѣсяцевъ отечественной войны, сопровождалъ русскія войска, и наканунѣ Бородинской битвы, по приказанію Кутузова, былъ носимъ съ молебствіемъ по рядамъ войскъ. По сторонамъ, въ четырехъ малыхъ аркахъ, изображены: св. Романъ Рязанскій—въ память сраженія при Кластицахъ, 19 іюля 1812 г.; св. апостолъ Ѳома—въ память сраженій при Полоцкѣ и Тарутинѣ, 6 октября 1812 г.; св. Іоаннъ Креститель—въ память сраженія при Маломъ-Ярославцѣ, 12 октября; св. Іона архіепископъ Новгородскій—въ память сраженія при Красномъ, 5 ноября. Въ нижнемъ ярусѣ, при аркѣ большихъ среднихъ вратъ—Явленіе архангела Михаила Іисусу Навину; при аркѣ малыхъ вратъ, справа — Варакъ и Деворра; слѣва — Моисей и Маріамъ (Варакъ и Деворра, при помощи Божіей, побѣдили сильнѣй-

шаго врага, Іовина, царя Ханаанскаго; Моисей освободилъ евреевъ отъ ига египетскихъ фараоновъ). При оконныхъ аркахъ портала, справа—преподобный Варлаамъ Хутынскій, въ память сраженія при Красномъ, 6-го ноября, и благовѣрный князь Гавріилъ Псковскій (псковское купечество поднесло графу Витгенштейну образъ Гавріила). На углахъ храма, справа—Авраамъ съ союзниками, возвращающійся послѣ побѣды надъ царями, и встрѣчаемый Мельхиседскомъ; слѣва—Давидъ, идущій съ тріумфомъ послѣ побѣды надъ Голіаѳомъ и встрѣчаемый сонмомъ женъ (оба изображенія знаменуютъ возвращеніе Александра I послѣ побѣды надъ Наполеономъ). Восточная сторона храма обращена къ Кремлю. Здѣсь, въ верхнемъ ярусѣ, въ средней аркѣ, помѣщенъ скульптурный образъ Владимірской Богоматери, въ память Бородинской битвы, 26 августа. По сторонамъ, въ четырехъ малыхъ аркахъ, находятся изваянія: св. царицы Александры, св. Маріи Магдалины, св. Анны Пророчицы и св. великомученицы Екатерины. Эти изображенія исполнены профессоромъ Рамазановымъ. Въ нижнемъ ярусѣ, при аркѣ большихъ среднихъ вратъ, помѣщены: Святители Петръ и Алексѣй Московскіе—первый съ хартіей, на которой изображенъ Московскій Успенскій соборъ; позади его два діакона, одинъ съ образомъ Успенія Богородицы, другой—съ посохомъ. Св. Алексій благословляетъ модель церкви „Чуда св. Архангела Михаила"; позади его два діакона съ рипидами. Надъ срединою арки, два ангела держатъ евангеліе. При аркахъ малыхъ вратъ, справа — святитель Стефанъ Пермскій въ епископскомъ облаченіи, съ хартіей пермскаго письма, имъ изобрѣтеннаго, и преп. Сергій съ молитвеннымъ выраженіемъ, въ монашеской мантіи и епитрахили; слѣва—Іона и Филиппъ Московскіе. Эти изображенія исполнены профессоромъ скульптуры барономъ П. К. Клодтомъ. При оконныхъ аркахъ портала, справа — преп. Никонъ Радонежскій и преп. Іосифъ Волоколамскій, исполненное Рамазановымъ; слѣва—св. князь Михаилъ и бояринъ его Ѳедоръ, Черниговскіе мученики, почивающіе въ Архангельскомъ соборѣ. Послѣднія два изображенія исполнены барономъ Клодтомъ. На углахъ храма, справа—Воскресеніе Христово, работы Рамазанова; слѣва — Поклоненіе пастырей, работы Логановскаго.

На сѣверной сторонѣ, обращенной къ Пречистенкѣ, въ верхнемъ ярусѣ, въ средней большой аркѣ, помѣщенъ образъ Иверской Богородицы; по сторонамъ, въ четырехъ малыхъ аркахъ,—св. мученикъ Лавръ, въ память сраженія при Кульмѣ, 18 августа, св. мученикъ Сергій (взятіе Лейпцига, 7-го октября), св. Григорій Двоесловъ, въ память похода къ Парижу, 12 марта, и св мученикъ Хрисанфъ, въ память взятія Парижа,

19 марта въ 1814 г. Эти изображенія, суть работы Логановскаго. Имъ же исполнены и изображенія въ нижнемъ ярусѣ, при аркѣ большихъ среднихъ вратъ, а именно апостоловъ Петра и Павла и четырехъ евангелистовъ. При аркахъ малыхъ вратъ помѣщены: справа—равноапостольный царь Константинъ и царица Елена; слѣва—св. Владиміръ и княгиня Ольга. При оконныхъ аркахъ портала, справа—апостолъ Андрей и св. Георгій, работы барона Клодта; слѣва — князь Даніилъ Московскій и Савва Звенигородскій, работы Рамазанова. Логановскимъ исполнены на углахъ храма: справа — преп. Сергій, благословляющій Дмитрія Донскаго на брань съ татарами; слѣва—преп Діонисій, благословляющій Минина и Пожарскаго на освобожденіе Москвы отъ поляковъ.

Небезынтересно при этомъ упомянуть, что за исполненіе всѣхъ 48 наружныхъ горельефовъ заплачено художникамъ Логановскому, Рамазанову и барону Клодту 713 тыс. руб.

Наружныхъ дверей храма двѣнадцать (по три съ каждой стороны); всѣ онѣ бронзовыя и покрыты рельефными изображеніями, исполненными по моделямъ графа Ѳ. П. Толстаго.

Черезъ входныя двери проникаешь въ нижній корридоръ храма. Этотъ круговой обходъ предназначенъ для крестныхъ ходовъ и служитъ въ то же время нагляднымъ памятникомъ событій отечественной войны. Тутъ, на 177 мраморныхъ плитахъ, начертаны всѣ историческіе документы о битвахъ и сраженіяхъ 1812, 1813 и 1814 годовъ, обозначены мѣсто и день каждаго изъ нихъ съ именами главныхъ участниковъ, числа войскъ, именъ убитыхъ и раненыхъ офицеровъ, вообще потерь, заслуженныхъ наградъ,—словомъ вкратцѣ вся исторія нашествія и изгнанія врага. Со стороны алтаря, на стѣнѣ корридора, помѣщена плита съ манифестомъ о построеніи Храма Спасителя и рисунки его по проектамъ Тона и Витберга. Тутъ же, въ корридорѣ, находятся четыре мраморныхъ кіота съ двѣнадцатью иконами, изображающими святыхъ, имѣвшихъ особое знаменательное значеніе въ отечественную войну. Всѣ эти иконы исполнены на цинковыхъ доскахъ художникомъ Бруниловымъ. Надъ тремя главными входными дверьми, въ орнаментныхъ кругахъ, помѣщено шесть живописныхъ изображеній Христа Спасителя, благословляющаго входящихъ на молитву и выходящихъ изъ храма, работы художника Фартусова.

При входѣ въ главный храмъ зрителя навѣрно должна поразить живопись на сводѣ главнаго купола, грандіозная и по мысли, и по исполненію; это—изображеніе Господа Саваоѳа, ветхаго деньми, сидящаго на херувимахъ, благословляющаго десницею и шуйцею и имѣющаго

у себя на лонѣ Сына Божія въ образѣ младенца съ хартіей, на которой написано λογος (слово), а на персяхъ Духа Святаго въ видѣ голубя. Эта замѣчательная работа профессора живописи А. Т. Маркова, исполненная съ 1861 г. по 1866 г., составляетъ лучшее изъ его произведеній, строго обдуманное и мастерски исполненное при помощи нѣсколькихъ даровитыхъ молодыхъ сотрудниковъ. Здѣсь художникъ задался цѣлью выразить мысль о вѣчности и всемогуществѣ Божіемъ, и передалъ ее вполнѣ согласно съ духомъ православія и догматами церкви. Мало того художнику предстояла другая трудная задача: такъ какъ сводъ купола, представляя вогнутую поверхность, отстоитъ отъ зрителя на 33 сажени въ высоту, то, весьма естественно, что при такихъ условіяхъ, фигуры должны были быть громадны (большая имѣетъ 7 сажень, меньшая 3 сажени) и казаться не изогнутыми, не изломанными, а совершенно прямыми. Наконецъ приходилось подбирать цвѣта и краски такъ, чтобы онѣ придавали фигурамъ, какъ того требуетъ характеръ ихъ, нѣкоторую воздушность. Нужны были особенный талантъ и особенная опытность при рѣшеніи этого труднаго дѣла.

Идея о сотвореніи міра, вѣчности и всемогуществѣ Творца, художественно представленная на сводѣ главнаго купола, естественно переноситъ мысль къ послѣдующей исторіи рода человѣческаго. Періодъ времени отъ грѣхопаденія Адамова до сошествія св. Духа на апостоловъ обнимаетъ собою ветхозавѣтныя пророчества и прообразованія о пришествіи Мессіи и, наконецъ, самое явленіе Его въ міръ и земную Его жизнь. Относящіяся сюда изображенія начинаются въ поясѣ главнаго купола. Здѣсь представлены событія и лица, имѣющія особое значеніе по отношенію къ Христу, или какъ предвѣстники Его пришествія, или какъ свидѣтели и проповѣдники Его ученія. На восточной сторонѣ пояса изображенъ Спаситель, сидящій въ бѣломъ хитонѣ съ раскрытою книгою, на которой написано: „Азъ есмь свѣтъ міру“. Окрестъ Спасителя, по обѣимъ сторонамъ Его, расположены тридцать священныхъ изображеній, вышиною каждое до 8-ми аршинъ. Эти работы академика Кошелева олицетворяютъ небесную церковь, собравшуюся вокругъ Спасителя. Тѣмъ же художникомъ исполнены изображенія на сводахъ малыхъ куполовъ—сюжеты, заимствованные изъ апокалипсиса. Живопись на парусахъ храма принадлежитъ академику Сорокину. Здѣсь, на пространствѣ 1358 кв. арш., помѣщены четыре священныя картины, изъ которыхъ три изображаютъ важнѣйшіе моменты земной жизни Спасителя, Преображеніе, Воскресеніе и Вознесеніе, а четвертая—Сошествіе св. Духа на апостоловъ. Ниже этихъ изображеній помѣщены фигуры четырехъ евангелистовъ. Воскресеніе Христово

изображено согласно древнему типу, т. е. представляетъ выходъ Искупителя изъ ада на небо и освобожденіе праведниковъ ветхаго завѣта изъ преисподней. Въ четырехъ углубленіяхъ внутри храма написаны профессоромъ В. П. Верещагинымъ четыре картины: Поклоненіе пастырей, Поклоненіе волхвовъ, Благословеніе преп. Сергіемъ Дмитрія Донскаго на брань съ татарами и помазаніе Давида на царство Самуиломъ. Возлѣ двухъ послѣднихъ картинъ помѣщены, въ четырехъ мраморныхъ кіотахъ, замѣчательныя по мастерству исполненія картины профессора Бронникова: Рождество Богородицы, Введеніе ея во храмъ, Благовѣщеніе и Успеніе. Онѣ также сочинены въ духѣ древности. На картинѣ Благовѣщенія, Пресвятая Дѣва представлена застигнутою архангеломъ въ тотъ моментъ, когда она была занята работою, а въ Успеніи, кромѣ лицъ, окружающихъ смертный одръ Богоматери, художникъ изобразилъ Спасителя, пришедшаго за ея душою и держащаго ее въ образѣ младенца. Въ клиросахъ помѣщены два образа работы профессора Сорокина: въ правомъ — Нерукотворенный ликъ Спасителя, копія съ образа въ церкви Спаса, а въ лѣвомъ — образъ Владимірской Богоматери, снимокъ съ образа въ Успенскомъ соборѣ.

Когда вступаешь въ храмъ чрезъ западныя двери, прежде всего бросается въ глаза алтарь съ иконостасомъ. Главный иконостасъ представляетъ собою восьмигранную часовню, сдѣланную изъ бѣлаго мрамора, съ орнаментами и инкрустаціей изъ различныхъ породъ мрамора, увѣнчанную бронзовымъ, вызолоченнымъ, кверху съуживающимся шатромъ и состоящую изъ четырехъ ярусовъ, гдѣ помѣщаются иконы. Въ царскихъ вратахъ всего шесть иконъ: четыре писаны профессоромъ Нефомъ—Богоматерь и благовѣтствующій ей архангелъ и двѣ иконы четырехъ евангелистовъ; двѣ принадлежатъ кисти академика Горбунова — Спаситель и Божія Матерь. По бокамъ царскихъ дверей, на бронзовыхъ столбахъ, четыре иконы святителей московскихъ (Петра, Алексѣя, Іоны и Филиппа) исполнены на бронзовыхъ же высеребренныхъ доскахъ академикомъ Горбуновымъ. Для нижняго яруса иконостаса проф. Нефъ написалъ, направо отъ царскихъ вратъ, образъ Господа Вседержителя, налѣво — образъ Рождества Христова. Художникъ Сорокинъ росписалъ на металлическихъ доскахъ сѣверныя и южныя двери: на первой изображенъ архидіаконъ Лаврентій, на второй — первомученикъ Стефанъ. Второй ярусъ иконостаса занятъ изображеніями Господнихъ и Богородничныхъ праздниковъ. Иконы здѣсь писаны на полотнѣ, наклеены на другое, болѣе толстое полотно, уже затѣмъ натянутомъ на рамы. Профессору Нефу принадлежатъ семь образовъ, академику Сорокину—шесть и проф. Бронникову—одно (Рождество Бо-

городицы). Произведенія Нефа подправлялись впослѣдствіи академиками Макаровымъ и Васильевымъ. Въ третьемъ ярусѣ представлена новозавѣтная церковь. Въ срединѣ, надъ царскими вратами, помѣщенъ воскресшій Христосъ въ червленномъ хитонѣ, въ сіяніи; десницею онъ благословляетъ, а шуйцею поддерживаетъ крестъ; подлѣ него Божія Матерь, Іоаннъ Предтеча и 12 апостоловъ. Въ этомъ же ярусѣ, со стороны алтаря, обращеной къ горнему мѣсту, по три иконы: въ срединѣ образъ Нерукотвореннаго Спаса; по обѣимъ сторонамъ его, на двухъ иконахъ—ангелы, обращенные къ образу Спасителя въ молитвенномъ положеніи. Иконы третьяго яруса исполнены проф. Нефомъ. Въ четвертомъ ярусѣ помѣщено шестнадцать поясныхъ изображеній праотцевъ и пророковъ ветхозавѣтной церкви, исполненныхъ академикомъ Шильцовымъ въ 1878 г., но въ 1880 г. переписанныхъ акад. Горбуновымъ.

Въ главномъ алтарѣ находимъ священныя картины, напоминающія о рожденіи Спасителя и о событіяхъ послѣднихъ дней Его жизни на землѣ, а также изображенія святыхъ, имѣющихъ близкое отношеніе къ совершаемымъ здѣсь священнодѣйствіямъ. Ниже свода, на площади восточной стѣны, имѣющей 242¹/₄ кв. арш., художественно исполнено проф. Верещагинымъ въ большомъ размѣрѣ изображеніе Рождества Христова, согласно церковной пѣсни: „Дѣва днесь Пресущественнаго рождаетъ“. На первомъ планѣ представленъ вертепъ, и въ немъ ясли съ повитымъ Богомладенцемъ. Предъ Нимъ сидитъ Богоматерь и съ дѣвственно-материнскою любовью и радостно-благоговѣйнымъ взоромъ смотритъ на новорожденнаго. Отъ Младенца исходитъ сіяніе, освѣщающее внутренность вертепа. Съ правой стороны отъ зрителя, пастыри различныхъ возрастовъ, озаренные свѣтомъ, взираютъ на ангела съ распростертыми крылами, который указываетъ рукою въ ту сторону, гдѣ Христосъ возлежитъ въ ясляхъ. Съ лѣвой стороны — три волхва, идущіе къ вертепу по указанію сіяющей надъ ними звѣзды. Вверху—небо, наполненное сонмомъ ангеловъ, славословящихъ Бога. Они объяты небеснымъ свѣтомъ, отъ котораго распространяется сіяніе, озаряющее пастырей. Ниже этой картины, надъ горнимъ мѣстомъ, находится работа проф. Семирадскаго: „Тайная Вечеря“—картина очень крупныхъ размѣровъ, замѣчательная по силѣ колорита, оживленной группировкѣ и рельефности фигуръ. По лѣвую сторону отъ нея размѣщены произведенія проф. Верещагина: Моленіе о чашѣ, „Се человѣкъ“, Несеніе креста, а по правую—работы того же художника: Распятіе, Снятіе со Креста и Положеніе во гробъ. Живопись на стѣнѣ, обращенной къ сѣверной сторонѣ, надъ аркой ниже свода,

принадлежитъ академику Журавлеву. Здѣсь изображенъ Христосъ въ образѣ великаго архіерея, окруженный ангелами въ діаконскомъ облаченіи, которыхъ озаряетъ свѣтъ, исходящій отъ Христа. По сторонамъ хорной арки помѣщены вселенскіе святители и учители, составители чина божественной литургіи, на каждой сторонѣ по два, одинъ надъ другимъ: Іаковъ братъ Господень и Василій Великій, Іоаннъ Златоустъ и Григорій Двоесловъ. Академикъ Корзухинъ исполнилъ на южной стѣнѣ, надъ аркою ниже свода, изображеніе Божіей Матери „Слово плоть бысть" съ предстоящими съ обѣихъ сторонъ ангелами во весь ростъ, а по сторонамъ арки—четыре изображенія, по два съ каждой стороны, одно надъ другимъ, а именно Аѳанасія Великаго и Кирилла Іерусалимскаго, Григорія Богослова и Льва, папы римскаго. Академикъ Васильевъ росписалъ большую арку надъ иконостасомъ, гдѣ, въ медальонахъ, изображены творцы пѣснопѣній, усвоенныхъ православною церковію для Господнихъ и Богородничныхъ праздниковъ. Живопись внутри алтарной сѣни надъ престоломъ (Всевидящее Око съ надписью „Сый"), на склонѣ четырехъ парусовъ (четыре ангела со священными символами въ рукахъ) и по обѣимъ сторонамъ сѣни (въ двухъ видахъ изображеніе Тайной Вечери, по древнему образцу) принадлежитъ академику Литовченко. Образа надъ сѣверными дверями иконостаса, со стороны алтаря (Христосъ благословляющій, съ книгой) и со стороны церкви (Соборъ Архангела Гавріила), а также на сѣверной стѣнѣ (изображеніе Алексія Божія человѣка), надъ южными дверями иконостаса (со стороны алтаря—Великій совѣтъ ангела, а со стороны церкви—Соборъ Архангела Михаила) и на южной стѣнѣ (изображеніе апостола Архипа) писаны художникомъ Сорокинымъ. Художникъ Фартусовъ исполнилъ запрестольный образъ главнаго алтаря; на немъ, съ одной стороны изображено Рождество Христово, а съ другой—икона Иверской Богоматери, рядомъ съ которой помѣщено Распятіе.

Изъ нижняго корридора храма сдѣланъ ходъ на хоры по винтообразной лѣстницѣ въ 5 саженъ высоты. Въ южномъ крылѣ этихъ хоръ устроенъ престолъ во имя Николая Чудотворца. Въ живописи этого придѣла подробно исчерпана исторія вселенской церкви съ III по IX вѣкъ т. е. до введенія христіанства въ Россіи; здѣсь же изображены въ картинахъ важнѣйшія событія изъ жизни св. Николая Чудотворца. Алтарь, иконостасъ и царскія врата (16 изображеній мучениковъ) украшены работами проф. Нефа, проф. Шамшина, академика Маковскаго (Посвященіе св. Николая въ санъ іерея и Тайное вспомоществованіе св. Николая), художника Васильева (12 изображеній святыхъ, предшествовавшихъ св. Николаю и его современниковъ), Пря-

К. А. ТОНЪ

Строитель Московскаго Храма Спасителя

пишникова (Избавленіе отъ бури и Избавленіе отъ казни), Бодаревскаго (Преставленіе св. Николая и Перенесеніе мощей св. Николая изъ Муръ-Ликійскихъ въ Баръ-градъ), Алтынова (изображенія святыхъ на пилястрахъ двухъ противоположныхъ хорныхъ стѣнъ, прилегающихъ къ трапезѣ), Сурикова (Первые четыре вселенскихъ собора) и Творожникова (Послѣдніе четыре собора).

Придѣлъ въ сѣверномъ крылѣ храма, какъ уже было замѣчено выше, посвященъ имени св. Александра Невскаго. Здѣсь изображены: святители и преподобные, предшествовавшіе св. Александру и его современники; св русскіе князья, его родственники, пособники святителямъ и преподобнымъ въ утвержденіи христіанской вѣры въ Россіи, преподобные и святители, жившіе послѣ св. Александра въ разныхъ мѣстахъ его княженія и въ сосѣднихъ княжествахъ; собиратели земли русской, мученики, пострадавшіе за вѣру и положившіе свою жизнь за свободу отечества; затѣмъ—нѣкоторые моменты изъ жизни св. Александра и, наконецъ, важнѣйшія чудотворныя иконы Богоматери, особенно чтимыя въ Россіи. На сводѣ этого придѣла, ближе къ восточной его сторонѣ, написанъ акад. Кошелевымъ Господь Вседержитель, держащій въ рукахъ скипетръ и книгу судебъ, запечатанную семью печатями, а у ногъ Его—четыре евангелиста въ видѣ апокалипсическихъ животныхъ, воспѣвающихъ Ему славу. Въ углахъ свода—четыре шестикрылыхъ серафима. Живопись въ алтарѣ, иконостасѣ и царскихъ вратахъ принадлежитъ: проф. Нефу (образъ Печерской Божіей Матери), художнику Васильеву (образъ Спасителя), Фартусову (запрестольный образъ Александра Невскаго); тутъ же, по эскизамъ академика Лаврова, написаны 12 изображеній святыхъ, предшествовавшихъ св. Александру, по шести на каждой сторонѣ алтарной арки, а также явленныя иконы Богоматери; наконецъ, проф. Семираскому принадлежатъ: „Крещеніе Господне“ и четыре картины изъ жизни св. Александра: „св. Александръ Невскій въ ордѣ“, „Послы папы предъ Александромъ“, „Преставленіе св. Александра въ Городцѣ“ и „Погребеніе его въ Владимірѣ“; художникомъ Пигулевскимъ написаны изображенія князей и княгинь, родственниковъ св. Александра.

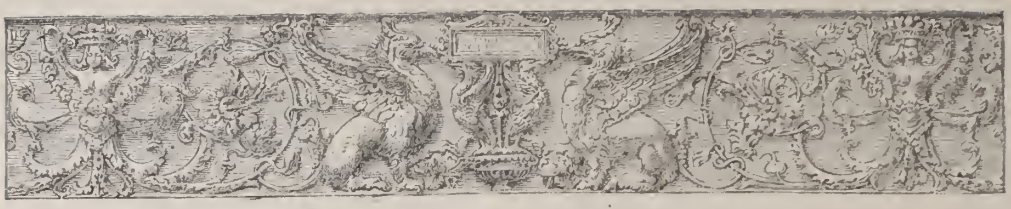
Западное крыло храма посвящено святителямъ, преподобнымъ и блаженнымъ русской церкви, насаждавшимъ въ нашемъ отечествѣ православную вѣру и прославившимъ себя святостью жизни, начиная съ IX-го вѣка и до нашихъ дней. Тутъ, на восточной сторонѣ свода, замѣчательно исполне нноеакад. Кошелевымъ изображеніе Христа, возсѣдающаго на престолѣ, въ царскомъ облаченіи; въ десницѣ Его книга, а въ шуйцѣ скипетръ; надъ Нимъ—хрустальное море, противъ Него 24

старца, поклоняющіеся Ему. Отмѣтимъ также картину академика Сѣдова: „Крещеніе княгини Ольги„. Подъ этою картиною, по эскизу Сѣдова, художникъ Карнѣевъ написалъ „Крещеніе св. Владиміра въ Корсуни и „Основаніе Кіевопечерской лавры“; акад. Прянишниковъ— „Закладку Успенскаго собора св. Петромъ, митрополитомъ Московскимъ и великимъ княземъ Іоанномъ Даниловичемъ Калитою“ и „Построеніе Свято-Троицкой лавры преподобнымъ Сергіемъ“. Ниже послѣдней картины, помѣщено исполненное художникомъ Маковскимъ изображеніе „Явленія Божіей Матери и апостоловъ преподобному Сергію“, а подъ картиною г. Прянишникова, „Закладка и пр.“, Башиловъ написалъ „Срѣтеніе иконы Владимірской Богоматери“. Проф. Семирадскому принадлежитъ тутъ же изображеніе „Входа Господня въ Іерусалимъ“, помѣщенное на западной стѣнѣ, противъ главнаго алтаря. Ниже этой работы, находятся два изображенія „св. Кирилла и Меѳодія“, а подъ ними — Михаила I, кіевскаго митрополита, и Леонтія, епископа Ростовскаго, принадлежащія кисти проф. Плѣшанова. По сторонамъ этихъ изображеній, на двухъ хорныхъ аркахъ, помѣщены, по два въ рядъ, 32 изображенія святыхъ, насаждавшихъ православную вѣру на Руси. Они написаны художникомъ Тюринымъ. Имъ же исполнены изображенія святыхъ сѣверной и средней Россіи въ сѣверной части западнаго крыла храма, между тѣмъ въ южной его части академикъ Горбуновъ украсилъ стѣны лѣстницы, ведущей изъ нижняго корридора на хоры, изображеніями кіевопечерскихъ святыхъ.

Не касаемся другихъ художественныхъ деталей въ величественной обстановкѣ храма. Замѣтимъ только, что мраморныя кіоты, золоченыя люстры, безчисленные орнаменты, — все выдержано въ рисункѣ и стилѣ. Для предохраненія живописи отъ сырости, былъ употребленъ особый способъ штукатурки стѣнъ. Въ просверленныя въ кирпичной стѣнѣ дыры вколачивались деревянныя пробки, въ нихъ вбивались желѣзные, луженые костыли, которые переплетались луженою же проволокою, въ видѣ сѣти; затѣмъ эта сѣть переплеталась пенькой такъ, что образовалась новая поверхность. Растворъ цемента набрасывался на эту поверхность и образовалъ слой, твердый, какъ камень, отдѣленный отъ стѣны пустымъ пространствомъ шириною до $1^1/_2$ вершка, для тока воздуха. Если бы сырость явилась въ стѣнахъ, то, при такой предосторожности, она все-таки не можетъ передаться живописи.

Уже изъ сдѣланнаго нами краткаго перечня художественныхъ произведеній, украшающихъ Храмъ Спасителя, видно, что въ этомъ памятникѣ зодчества собранъ цѣлый музей религіозной живописи, поучительный не только для тѣхъ десяти тысячъ молящихся, которыхъ

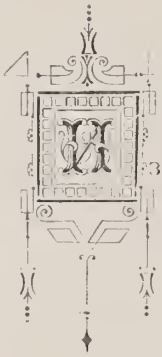
можетъ вмѣстить зданіе, но и для всѣхъ, кто интересуется родной стариной и нынѣшнимъ состояніемъ художествъ въ Россіи. Сверхъ того, и наши молодые художники найдутъ здѣсь для себя интересные и важные образцы церковнаго искуства Школа у насъ такъ мало подготовляетъ къ нему, что, по заявленію г. Мостовскаго, ошибки лучшихъ нашихъ живописцевъ противъ церковной археологіи безчисленны, и въ исполненныхъ ими иконахъ иногда поражаетъ совершенное незнакомство съ древними типами этихъ изображеній. Для устраненія подобныхъ ошибокъ, коммисія по сооруженію храма сносилась съ епископами тѣхъ епархій, гдѣ находились подлинныя явленныя и чудотворныя иконы Божіей Матери и святыхъ и вообще тѣ священно-историческія изображенія изъ жизни Христа, Богоматери и святыхъ, которыя выбраны были митрополитами Филаретомъ и Иннокентіемъ и епископами Леонидомъ и Амвросіемъ для написанія въ храмѣ. Коммисіи доставлялись точные снимки съ такихъ изображеній. Руководствуясь этими указаніями, художникъ могъ уже спокойно, не боясь погрѣшить противъ подлинника, выказывать на холстѣ и въ камнѣ свое искуство, выражать въ нихъ свою артистическую душу. И живописцы наши, работавшіе для храма, постарались сдѣлать это, не щеголяя эффектностью красокъ и композицій, не заботясь о внѣшнемъ блескѣ, не расчитывая на мимолетное обольщеніе зрителей, а стараясь пуще всего о томъ, чтобы ихъ добросовѣстные труды производили глубокое, прочное впечатлѣніе.



Скульпторъ Ж. Д. Рашетъ

и его произведенія.

Статьи Ф. О. Кобеко.



Извѣстность, сопровождавшая пріѣздъ въ Россію Фальконета, и слава, которую онъ заслужилъ исполненіемъ въ Петербургѣ знаменитой статуи Петра Великаго, затмили дѣятельность другаго французскаго скульптора, явившагося на судъ петербургской академіи художествъ въ самый годъ открытія фальконетовскаго памятника. То былъ Рашетъ, о трудахъ котораго мы намѣрены сказать нѣсколько словъ.

Французъ по происхожденію, Жакъ-Доминикъ (по русски Яковъ Ивановичъ) Рашетъ родился 22 декабря 1744 г. въ Копенгагенѣ, гдѣ въ 1764 г. удостоенъ былъ тамошнею академію художествъ малой золотой медали; затѣмъ онъ жилъ въ Германіи, состоя членомъ берлинской академіи, и наконецъ, въ 1779 году, вызванъ былъ въ Петербургъ для занятій на фарфоровомъ заводѣ.

29 января 1782 г., назначенный въ академики скульпторъ Рашетъ, представленный адъюнктъ-профессоромъ Гордѣевымъ, допущенъ былъ предъ собраніе нашей академіи художествъ, и для удостоенія его званія академика была задана ему, по силѣ академическаго устава, слѣдующая программа для лѣпленія и высѣченія изъ мрамора: „Представить рѣку Волгу со всѣми ея признаками въ круглой фигурѣ, въ величину обыкновенную“. 20 іюля 1785 г. Рашетъ произведенъ въ ака-

демики-скульпторы, 12 сентября 1794 г. избранъ въ адъюнктъ-профессоры, и 18 августа 1800 удостоенъ званія профессора. Умеръ онъ 10 іюня 1809 года, въ чинѣ статскаго совѣтника, кавалеромъ ордена св. Анны 2 степ. [1]).

Изъ работъ его извѣстны:

1. Мраморный бюстъ знаменитаго математика Леонарда Эйлера († 18 сентября 1783 г.). Бюстъ этотъ поставленъ былъ въ залѣ петербургской академіи наукъ (гдѣ находится и нынѣ) въ торжественномъ ея засѣданіи, происходившемъ 18 декабря 1784 г. подъ предсѣдательствомъ княгини С. Р. Дашковой, и замѣчателенъ сходствомъ съ оригиналомъ. Рашетъ былъ хорошо знакомъ съ Эйлеромъ, перешедшимъ вторично въ петербургскую академію въ 1766 году также изъ Берлина, и еще при его жизни дѣлалъ его медальонъ. Вѣроятно, съ медальона, посланнаго петербургскою академіею, исполненъ былъ въ Парижѣ, Дюпеномъ, гравированый портретъ-бюстъ Эйлера [2]).

2. Статуя богини Сивиллы (Цибелы). Она изображала императрицу Екатерину II и сдѣлана была „во вкусѣ древнихъ греческихъ статуй" по заказу графа А. А. Безбородко. Богиня представлена стоящею, въ коронѣ, съ пучкомъ колосьевъ въ правой и съ ключемъ въ лѣвой рукѣ. Отлита она изъ мѣди при академіи художествъ; на ней надпись: „Rachette fecit 1789; отливалъ и отдѣлывалъ И. А. Х. мастеръ Василій Мажаловъ". Статуя находилась на дачѣ графа Безбородко (Кушелевкѣ) въ Петербургѣ; нынѣ поставлена она въ Царскомъ Селѣ.

Отливка этой статуи (вѣсомъ до 200 п. вышиною $9^1/_2$ ф.) обратила въ то время на себя вниманіе, потому что при академіи художествъ не было еще многихъ необходимыхъ приспособленій и устройствъ; особая литейная учреждена при академіи только въ началѣ нынѣшняго столѣтія [3]). Поэтому объ отливкѣ статуи Сивиллы явилась подробная статья въ тогдашнихъ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ [4]).

3. Бронзовая статуя фельдмаршала графа П. А. Румянцова-Задунайскаго во весь ростъ, сдѣланная по заказу П. В. Завадовскаго, который обязанъ былъ своимъ первоначальнымъ возвышеніемъ Ру-

---

[1]) Петровъ, Сборникъ матеріаловъ для исторіи И. А. Х. Спб. 1864, I, 144, 251, 333—334, 414 и 536.

[2]) Московскія Вѣдомости 1785 г. № 8; Nova acta Academiae Petropolitanae t. 11, p. 11; Wassiltschikoff, Liste de portraits russes St. P—g, 1875, I, 369. Въ академіи наукъ находится картина, на которой изображены силуэты академиковъ въ томъ самомъ положеніи, въ какомъ они были во время постановки бюста Эйлера. Бѣляевъ, Кабинетъ Петра Великаго. Спб. 1800, II, 21.

[3]) Чекальскій, Опытъ ваянія изъ бронзы однимъ пріемомъ колоссальныхъ статуй. Спб. 1810. 4° Издано вмѣстѣ съ французскимъ переводомъ.

[4]) 1788 г. № 82, 13 октября. Григоровичъ, Канцлеръ князь Безбородко. II, 339, 494 и 655.

мянцову, служивъ въ его канцеляріи во время первой турецкой войны. Объ этой статуѣ Завадовскій писалъ 12 апрѣля 1793 г. своему старому сослуживцу, графу С. Р. Воронцову. „Похвалюсь тебѣ, мой другъ, добрымъ дѣломъ. Лѣтъ нѣсколько работали и отливали, по моему заказу, бронзовую большую статую фельдмаршала Румянцова. Производилъ оную здѣсь находящійся художникъ Рашетъ. Вышла прекрасно въ отдѣлкѣ, и образъ его довольно похожъ. Я не хотѣлъ выставить оную здѣсь на показъ всѣмъ, чтобъ не протолковали укоризною, а отправилъ въ мою малороссійскую деревню, гдѣ приготовленъ для нея храмъ, чтобы воздвигнуть памятникъ благодарности моей къ благодѣтелю [1]). И. И. Дмитріевъ написалъ къ этой статуѣ стихи [2]). Нынѣ статуя эта воздвигнута въ Глуховѣ, мѣстѣ пребыванія графа Румянцова въ бытность его малороссійскимъ генералъ-губернаторомъ.

4. Мраморный бюстъ Г. Р. Державина, исполненный въ 1793 г. Нынѣ онъ находится въ библіотекѣ казанскаго университета. Съ бюста этого существуютъ слѣпки въ уменьшенномъ видѣ и гравюра, безъ означенія имени мастера.

5. Мраморный бюстъ Е. Я. Державиной, первой жены поэта, исполненный, въ 1793 г. [3]).

Объ этихъ бюстахъ говоритъ Державинъ въ своемъ стихотвореніи „Мой истуканъ:“

Готовъ кумиръ, желанный мною
Рашетъ его изобразилъ.
Онъ хитрою своей рукою
Меня и въ камнѣ оживилъ.
Готовъ кумиръ!—и будетъ чтиться
Искусство Праксителя въ немъ.
Но мнѣ какою честью льститься
Въ безсмертномъ истуканѣ семъ?
Безъ славныхъ дѣлъ, гремящихъ въ мірѣ,
Ничто и царь въ своемъ кумирѣ....
.... А ты, любезная супруга,
Межь тѣмъ возьми сей истуканъ,
Спрячь для себя, родни и друга
Его въ серпяный твой диванъ.
И съ бюстомъ тамъ своимъ, мнѣ милымъ
Предъ зеркаломъ ихъ въ рядъ поставь
Во знакъ, что съ сердцемъ справедливымъ
Не скрытъ нашъ всѣмъ и виденъ нравъ.

---

[1]) Архивъ кн. Воронцова, XII, 84.

[2]) Мои бездѣлки.; М. 1795 г., стр. 7.

[3]) Сочиненія Державина, роскошное академическое изданіе Грота, I, 95. 608—620; III, 646, 648 VIII, 641, 685, 960 и IX, 568.

6. Юпитеръ громодержецъ; маленькая сидящая фигура. Находится въ академіи художествъ [1]).

7. Дитя, тоскующее о потерѣ птички, которая вылетѣла изъ клѣтки. Находилось въ собраніи П. П. Свиньина [2]).

8. Аллегорическіе барельефы въ залѣ общаго собранія правительствующаго сената въ Петербургѣ. Извѣстно, что аллегорія въ искуствѣ была въ XVIII столѣтіи чрезвычайно распространена въ Россіи, какъ и повсюду. При академіи наукъ существовала даже особая должность профессора аллегоріи, которую занималъ извѣстный Штелинъ, а явившееся еще при Петрѣ Великомъ руководство къ изученію символовъ и эмблемъ было перепечатано въ 1788 году. Въ царствованіе императрицы Екатерины II, аллегорическому вымыслу данъ былъ широкій просторъ. При ея славолюбіи и склонности къ лести, аллегорическая форма давала возможность прославлять и другія ея достоинства. Изображеніе Императрицы въ видѣ Минервы было явленіемъ обычнымъ. Екатерина питала полную увѣренность, что въ чертахъ ея лица было много сходства съ Александромъ Македонскимъ и что итальянскіе художники, желая сдѣлать ея портретъ, просто-за-просто брали бюстъ или медальонъ Александра и изъ нихъ дѣлали вещи, которыя походили на нее, какъ двѣ капли воды [3]). Не говоря уже о множествѣ медалей, выбитыхъ въ ея царствованіе въ память ея дѣяній, художники увѣковѣчивали ея труды и подвиги, между прочимъ, и на барельефахъ. Въ залѣ зданія московскихъ департаментовъ сената, построеннаго архитекторомъ Казаковымъ въ 1776—1787 гг., находилось 18 барельефовъ, исполненныхъ скульпторами Юсти и Таненбергомъ, на которыхъ аллегорически изображены достопамятныя событія царствованія Екатерины, причемъ нѣкоторыя изъ аллегорій такъ загадочны, что подаютъ поводъ къ спорамъ и толкованіямъ объ ихъ смыслѣ [4]).

Точно также и въ залѣ зданія петербургскихъ департаментовъ сената сдѣланы были два барельефа и 8 медальоновъ. Изобрѣтеніе ихъ принадлежало Н. А. Львову; рисунки для нихъ сдѣланы были Козло-

---

[1]) Памятникъ искуствъ, Спб. 1843, т. II, ст. Фишера, Указатель находящихся въ академіи художествъ произведеній, подъ словомъ: Рашетъ.

[2]) Краткая опись предметовъ, составляющихъ русскій музеумъ Павла Свиньина. Спб. 1829, стр. 17 или Отпеч. Записки 1829, т. 38, стр. 329.

[3]) Письма ея къ Гримму, С. Р. И. О., XXIII, 70 и 106.

[4]) Лебедевъ, въ Рус. Инвалидѣ, 1860, № 179; Ивановъ, О постройкѣ сенатскаго зданія въ Москвѣ, въ 7. О. И. и Д. Е. 1864, кн. 4, смѣсь, ст. 145. Майковъ, тамъ же 1867, кн. 1, смѣсь, ст., 174; Рамазановъ и Александровъ, въ Современной лѣтописи 1865 г. № 45 и 1866 г. № 29. См. также брошюру: Описаніе, составленное Лебедевымъ, историческимъ изваяніямъ, украшающимъ большую круглую залу въ московскомъ сенатскомъ зданіи. м. 1867. (6 стр. in 8°).

вымъ, а исполнены они Рашетомъ, изъ мрамора, въ 1779 году. Объясненіе аллегорій этихъ барельефовъ сохранено Державинымъ [1]).

Державинъ, занимавшій въ то время скромную должность сенатскаго экзекутора, разсказываетъ, что въ 1779 году перестроенъ былъ, подъ смотрѣніемъ его, сенатъ, а особливо зала общаго собранія, украшенная червленымъ бархатнымъ завѣсомъ, золотыми франжами и кистями и лѣпными барельефами (большой барельефъ, бывшій на каминѣ и представлявшій эпоху учрежденія губерній, въ царствованіе Павла, неизвѣстно для чего, бывшимъ тогда генераломъ-прокуроромъ княземъ Куракинымъ былъ изломанъ). Между прочими фигурами была изображена Рашетомъ Истина нагая, и стоялъ тотъ барельефъ къ лицу сенаторовъ, присутствующихъ за столомъ; когда изготовлена была та зала, и генералъ-прокуроръ князь Вяземскій осматривалъ оную, то, увидѣвъ обнаженную Истину, сказалъ экзекутору: „вели ее, братъ, нѣсколько прикрыть". И подлинно, прибавляетъ Державинъ, съ тѣхъ почти поръ стали отчасу болѣе прикрывать правду въ правительствѣ, потому что князь Потемкинъ, будучи человѣкъ сильный и властолюбивый, не весьма любилъ повиноваться законамъ, а дѣлалъ все по своему самонравію [2]).

9. Десять мѣдныхъ, вызолоченыхъ барельефовъ въ агатовой комнаткѣ холодной бани, подлѣ дворца, въ Царскомъ Селѣ, и 12 разныхъ фигуръ въ наружныхъ нишахъ той же бани. Исполнены въ 1785—1787 гг. [3]).

10. Памятникъ надъ могилою князя А. А. Безбородка въ Благовѣщенской церкви Невской Лавры, въ Петербургѣ. Бюстъ Безбородки — изъ бронзы, самый памятникъ — изъ мрамора. Исполненъ по идеѣ Н. А. Львова въ 1801 г. Рисунокъ этого памятника приложенъ къ изслѣдованію Н. И. Григоровича: „Канцлеръ князь Безбородко" (ч. II, стр. 448) и еще ранѣе гравированъ былъ Саундерсомъ [4]).

11. Мраморный бюстъ княгини Елизаветы Ивановны Гагариной, рожд. Балабиной († 1805 г.), на надгробномъ ея памятникѣ на старомъ Лазаревскомъ кладбищѣ Невской Лавры.

Очень вѣроятно, что еще нѣкоторыя произведенія Рашета, ускользнувшія отъ нашего свѣдѣнія, хранятся гдѣ-либо въ общественныхъ или частныхъ собраніяхъ.

Кромѣ занятій скульптурою, Рашетъ работалъ на императорскомъ

---

[1]) Сочиненія, XII, 41.

[2]) Сочиненія, VI, 546,

[3]) Яковкинъ, Исторія Села Царскаго. Спб. 1831, III, 267, 269 и 278

[4]) Wassiltschikoff, I, 80.

фарфоровомъ заводѣ Фарфоровое производство, возникшее въ Европѣ въ началѣ XVIII столѣтія, тотчасъ же перешло въ область искуства. Произведенія заводовъ, послѣдовательно открывавшихся въ Мейсенѣ, Парижѣ и Берлинѣ, пользуются донынѣ заслуженною извѣстностью, и нѣкоторые изъ нихъ достигаютъ иногда баснословно высокихъ цѣнъ. Въ Россіи первый фарфоровый заводъ основанъ былъ императрицею Елизаветою Петровною, въ 1744 г. Внѣшняя его исторія очень несложна [1]).

Въ августѣ 1763 г. императрица Екатерина поручила конной гвардіи поручику Щепотьеву, „въ разсужденіе особливой къ химическимъ наукамъ склонности и пріобрѣтенныхъ имъ во время пребыванія его въ чужихъ краяхъ знаній, состоять при фарфоровомъ заводѣ для разныхъ къ лучшему форфороваго дѣла успѣху опытовъ“, а 17 февраля 1764 г., онъ былъ назначенъ директоромъ завода, подъ главнымъ смотрѣніемъ тайнаго совѣтника А. В. Олсуфьева.

Александръ Николаевичъ Щепотьевъ, будучи вахмистромъ конной гвардіи, 7 сентября 1760 г. отправленъ былъ во Францію дворяниномъ посольства; 26 декабря 1761 г. произведенъ въ корнеты, въ 1767 г въ ротмистры; 22 сентября 1768 г. пожалованъ камеръ-юнкеромъ и въ томъ же году, 11 ноября, отчисленъ отъ полка [2]).

Заводскій домъ пріобрѣтенъ былъ, по указу 16 октября 1766 г., на имя Г. Н. Теплова, отъ гончарнаго мастера Василія Щербакова.

Вслѣдъ за назначеніемъ Щепотьева директоромъ завода, онъ представилъ проектъ учрежденія завода и его штатъ. Они были утверждены 16 марта 1765 г, и на расходы завода велѣно отпускать ежегодно по 15000 рублей. При этомъ, между прочимъ, предположено было: 1) „для укомплектованія завода истребовать отъ канцеляріи строеній надлежащее число людей, способныхъ къ оному искуству, а впредь, чтобы безъ онаго было можно обойдтиться, учредить училище для малолѣтнихъ мастеровыхъ дѣтей, принадлежащихъ оному заводу, гдѣ ихъ обучать читать, писать, рисовать и лѣпить“, и 2) „главнаго живописца и рѣзчика, когда таковые въ знаніяхъ не найдутся, стараться получить изъ другихъ государствъ, и жалованье впредь по учиненнымъ съ ними договорамъ производить“.

Послѣ того заводъ состоялъ въ вѣдѣніи генералъ-прокурора князя

---

[1]) П. С. З. XVII, № 12357, и книга штатовъ, XVIII, № 13885, XX, № 14855; XXIII, № 17071 Историческое описаніе фарфороваго завода, въ архивѣ кн. Воронцова, V, 472; Описаніе производства работъ на фарфоровомъ заводѣ, съ краткимъ обзоромъ всѣхъ его частей. Спб. 1844. (29 стр. in 8).

[2]) Барановъ, Опись указамъ въ сенатскомъ архивѣ, Спб., 1878, III. № 16686; Анненковъ, Исторія л.-гв. коннаго полка. Спб. 1849, IV, 50.

А. А. Вяземскаго, а по смерти его, указомъ 17 сентября 1792 г., порученъ былъ извѣстному въ то время знатоку и любителю древностей и искуства, князю Н. Б. Юсупову, на котораго еще ранѣе возложено было управленіе шпалерною мануфактурою, стекляннымъ заводомъ и дирекція театровъ. Наконецъ, въ 1802 году, заводъ подчиненъ былъ кабинету его величества.

Въ это время, на счетъ отпускаемой на содержаніе его суммы, не только заводъ распространялся во всѣхъ частяхъ, но сверхъ того учреждена была при немъ гимназія, въ которой содержалось на казенномъ иждивеніи 90 учениковъ, обучавшихся русской грамматикѣ, чтенію и письму, закону Божію, рисовальному, живописному и скульптурному художествамъ. Заведенъ былъ также мраморный классъ, въ которомъ дѣлались съ лучшимъ искуствомъ всякія мраморныя вещи: бюсты, статуи и т. п.

Служащихъ при заводѣ къ 1802 году состояло: въ конторѣ, инспекторъ 1, членовъ 2, изъ коихъ одинъ смотритель по живописи, а другой исправлялъ казначейскую должность; канцелярскихъ служителей 10, коммисаровъ 4, лекарь 1, архитекторъ 1, модельмейстеръ 1, мастеровъ 3, подмастерьевъ 2, мастеровыхъ 104; при гимназіи, надзиратель 1, учениковъ 90; вольнорабочихъ людей полагалось, смотря по надобности, отъ 30 до 40 человѣкъ въ мѣсяцъ. По всему заводу 220 человѣкамъ производилось жалованья, задѣльныхъ денегъ и мѣсячной платы до 37.458 р. въ годъ, и употреблялось на разные матеріалы, инструменты и починки, на покупку для заводскихъ людей фуража и на прочія потребности, кромѣ случавшихся вновь строеній и заведенія гатчинской фарфоровой фабрики, до 41.000 р., такъ что всего необходимаго годоваго расхода было до 78.458 р. Вещей на заводѣ вырабатывалось въ годъ до 80.000 р., изъ которыхъ поступало въ продажу иногда меньше, иногда больше, примѣрно до 65.000 р., дополненіемъ къ которымъ служила сумма, отпускаемая изъ казначейства. Строенія завода, горны, машины, формы, модели, инструменты, капсели и муфли, въ которыхъ обжигается фарфоръ, матеріалы, фарфоровая и бисквитная масса и разнаго рода фарфоровыя, бисквитныя и мраморныя вещи цѣнились въ 1802 году до 450.000 р.

По словамъ извѣстнаго описателя Петербурга, Георги [1]), „нынѣшній фарфоръ прекрасенъ какъ въ разсужденіи чистоты массы, такъ и въ разсужденіи вкуса въ образованіи и живописи; въ магазинѣ видны весьма большія и съ наипревосходнѣйшимъ искуствомъ выработанныя

---

[1]) Описаніе С.-Петербурга, 1794, стр. 679.

вещи. Публика можетъ покупать въ магазинѣ, однако же не всегда находитъ, что желаетъ имѣть, и цѣны высоки".

Конечно, фарфоровый заводъ, въ началѣ своего существованія, не могъ удовлетворять условію дешевизны, ибо работалъ почти исключительно для императорскаго двора, гдѣ прежде всего предъявились требованія изящества и роскоши. На заводъ смотрѣли не какъ на фабричное, а какъ на художественное заведеніе, и въ XVIII вѣкѣ онъ находился въ довольно тѣсной связи съ академіею художествъ, снабжавшей его учениками и имѣвшей общихъ съ нимъ техниковъ и преподавателей. Въ то время начались уже составляться въ Россіи коллекціи фарфора, а подарки художественными издѣліями изъ фарфора были въ большомъ употребленіи. Такъ, напримѣръ, въ 1763 году, убрана была въ царскосельскомъ дворцѣ цѣлая зала вещами изъ саксонскаго, китайскаго и японскаго фарфора; въ 1765 году, извѣстная своими литературными связями въ Парижѣ, корреспондентка императрицы Екатерины, г-жа Жофференъ, прислала ей въ подарокъ фарфоровый déjeuné; въ 1772 году король прусскій Фридрихъ II доставилъ ей фарфоровый сервизъ, исполненный на берлинскомъ заводѣ; въ 1778 году, императрица заказала на севрской мануфактурѣ, въ подарокъ князю Потемкину, сервизъ, состоявшій изъ 744 предметовъ en pâte tendre. Фонъ сервиза былъ голубой, бирюзовый, и онъ украшенъ былъ инкрустированными камнями, скульптурными и живописными портретами знаменитыхъ личностей и изображеніями событій греческой и римской исторіи. Этотъ великолѣпный сервизъ, стоившій 328.000 ливровъ, находится въ настоящее время въ Англіи, но уже не въ цѣломъ составѣ, а разсѣянный по разнымъ коллекціямъ [1]). Еще большею знаменитостью пользуются вазы и туалетный сервизъ, подаренные Людовикомъ XVI и Маріею-Антуанетою Павлу Петровичу и Маріи Ѳеодоровнѣ при посѣщеніи ими севрской мануфактуры въ бытность ихъ въ Парижѣ, въ 1782 году. Предметы эти, стоившіе болѣе 600 т. ливровъ, до сихъ поръ украшаютъ дворецъ въ Павловскѣ. Наконецъ, говоря о „достопамятностяхъ" бывшаго Чесменскаго дворца, современный описатель его упоминаетъ о томъ, что въ немъ находился столовый фаянсовый сервизъ, съ живописными на немъ изображеніями разныхъ видовъ, находящихся въ Англіи [2]).

Съ начала царствованія императрицы Екатерины, петербургскій заводъ стремился стать на ряду съ лучшими заведеніями этого рода въ Европѣ. Императрица лично интересовалась имъ, и въ архивѣ завода

---

[1]) Яковкинъ, III, 40; С. Р. И. О. I, 266 и 279; XX, 320—322; XXIII, 89 и 92; Dussieux, Les artistes français à l'étranger. Paris, 1856, 417.

[2]) Свѣтловъ, Достопамятности Чесменскаго дворца, Спб. 1872, с. 20.

сохранилась собственноручная ея записка о заказѣ сервиза, причемъ она сама назначила, какое украшеніе должно быть на немъ [1]). Заводъ этотъ уже тогда началъ считаться одною изъ достопримѣчательностей столицы, и иностранные путешественники, въ бытность свою въ Петербургѣ, непремѣнно посѣщали его [2]).

Но если для дѣятельности нашего фарфороваго завода могли служить образцами произведенія иностранныя, то и лучшихъ техниковъ пришлось, какъ это предполагалъ директоръ Щепотьевъ, выписывать изъ-за границы. Въ фарфоровыхъ произведеніяхъ почти одинаковое значеніе имѣютъ формовка предметовъ и живопись на нихъ. Что касается до послѣдней, то въ XVIII столѣтіи въ Петербургѣ пользовался репутаціею превосходнаго живописца на фарфорѣ Станъ (Stahn), который при Екатеринѣ опредѣленъ былъ на фарфоровый заводъ, какъ лицо, знающее разные способы живописи по фарфору [3]); должность же модельнаго мастера занималъ Рашетъ, помощникомъ котораго былъ также французскій мастеръ, Эдмъ Гастклу (Gastecloux).

Изъ керамическихъ работъ Рашета мнѣ извѣстны: 1) небольшой бюстикъ Екатерины II, изъ бисквита (подпись: „Rachette fecit"), въ моемъ собраніи, и 2) ваза, въ родѣ веджвуда, съ маскаронами и скульптурною гирляндою, изображающею сборъ амурами винограда, въ собраніи У. В. Якобсонъ.

Впрочемъ, главнѣйшая дѣятельность здѣшняго завода сосредоточивалась на выдѣлкѣ для двора посуды и пасхальныхъ яицъ. Императрица Екатерина сама раздавала послѣднія своимъ приближеннымъ въ день Пасхи, и статсъ-секретарь Храповицкій отмѣчалъ даже въ своемъ дневникѣ, какъ нѣчто замѣчательное, что онъ „подносилъ, вмѣсто генералъ-прокурора, вазы съ фарфоровыми яйцами". Развитію же художественной стороны въ фарфоровомъ производствѣ, какъ и вообще развитію творческой фантазіи въ искуствѣ, часто препятствовали у насъ цензурно-полицейскія условія. Такъ, напримѣръ, указомъ 3 октября 1750 г., запрещено было привозить въ Россію изъ-за границы „фарфоровыя и другія вещи въ сосудахъ и прочихъ штукахъ, кои употребляются въ карманы, на столы и въ стѣнные уборы, съ изобра-

[1]) Вотъ эта записка:
Чайной и кофейной сервизъ по золоту съ цвѣтами.
Каминой уборъ горшки съ цвѣтами такія же.
Дессеръ изъ Беседахъ изъ ахтектурныхъ убранствахъ и домовъ и, цвѣтовъ грунтъ золотой.
Корпусъ столовыхъ часовъ по золото цвѣты.
все сіе что пестрея то луче, однако со вкусомъ.

[2]) Ср. Записки Порошина, подъ 20 августа 1765 г., о посѣщеніи завода Павломъ Петровичемъ.

[3]) Nagler, XVII, 208. По свидѣтельству Наглера, онъ былъ еще живъ въ 1809 году.

женіемъ на нихъ страстей Христа, пресвятыя его Богоматери и св. угодниковъ" [1]). Въ 1822—1823 гг., производилось цѣлое дѣло, доходившее до сената и комитета министровъ, по поводу исполненной на фабрикѣ Хрипунова фарфоровой куклы, изображавшей монаха, несшаго снопъ, въ которомъ спрятана была женщина, въ чемъ, конечно, усмотрѣнъ былъ соблазнъ, и продажа подобныхъ фигурокъ была запрещена [2]).

Въ заключеніе своей статьи, мы желали бы сообщить нѣсколько свѣдѣній о семейной и частной жизни Рашета. Къ сожалѣнію, у насъ мало заботятся о сохраненіи семейныхъ воспоминаній, мало дорожатъ ими. Если о частной жизни нашихъ художниковъ, составляющихъ славу и гордость Россіи, мы знаемъ лишь очень немногое, то понятно, что еще менѣе свѣдѣній могло сохраниться о такомъ второстепенномъ, хотя и полезномъ дѣятелѣ, какъ Рашетъ. Впрочемъ, намъ извѣстна страничка изъ его романа. Первоначальные артистическіе успѣхи въ Копенгагенѣ сдѣлали его извѣстнымъ въ тамошнемъ высшемъ свѣтѣ, доставивъ ему много знакомствъ. Однимъ изъ первыхъ покровителей Рашета внѣ академіи былъ министръ фонъ-Доккумъ, принимавшій его очень любезно и введшій его въ свое семейство. Единственная дочь фонъ-Доккума, Эстеръ-Христина, моложе Рашета двумя годами, приняла такое горячее участіе въ талантливомъ художникѣ, что, незамѣтно для себя, страстно полюбила его и не скрывала своего чувства. Замѣтивъ эту страсть довольно поздно, отецъ молодой дѣвушки совершенно перемѣнился въ чувствахъ своихъ къ художнику, и послѣднему немедленно объявленъ былъ запретъ видѣться съ дѣвицею Эстеръ. Тогда между влюбленными начались тайныя свиданія, результатомъ которыхъ было нѣчто въ родѣ домашняго заключенія дѣвицы. Рашетъ рѣшился похитить ее; это ему удалось, и любовники обвѣнчались 25 октября 1765 года. По совершеніи брака, начались гоненія на художника со стороны сильныхъ родственниковъ его жены, а за оскудѣніемъ заказовъ, явилась къ нему нужда. Въ борьбѣ съ нею, провели молодые супруги около семи лѣтъ. Дѣла ихъ нѣсколько поправились по переѣздѣ ихъ въ 1772 г. въ Гамбургъ, откуда они переселились, какъ сказано выше, въ Петербургъ.

Наконецъ, о многочисленномъ потомствѣ Рашета сохранилось нѣсколько свѣдѣній въ запискахъ Н. И. Греча. „Странное дѣло, говоритъ онъ [3]), Рашетъ былъ французъ, жена его датчанка, а дѣти вышли со-

[1]) Пол. Соб. Зак. т. XII, № 9803.
[2]) Рус. Стар. 1873, т. VIII, стр. 809.
[3]) Рус. Арх. 1873 г. № 3, стр. 300

вершенные нѣмцы и нѣмки отъ сношеній съ петербургскими нѣмцами васильевскаго острова. Еще замѣчаніе: дочери Рашета, не красавицы, не умницы, а умѣли найти себѣ хорошихъ мужей. Старшая была за д. с. с. Ѳедоромъ Христіановичемъ Вирстомъ († 1831) и умерла рано, оставивъ сына. Вторая изъ дочерей Рашета была Сусанна, жена Павла Христіановича Безака, безобразная, неуклюжая, грубая, глупая, капризная и при случаѣ злая; она командовала своимъ умнымъ и своенравнымъ мужемъ; онъ слушался ея безусловно, хотя часто съ нею бранился. Она умерла въ 1825 г. вслѣдствіе удара, и мужъ оросилъ ея останки горячими слезами. Третья, Эмилія, была за французскимъ эмигрантомъ Дореромъ (d'Horrer). Четвертая, Юлія—за главнымъ химикомъ и добрѣйшимъ человѣкомъ, Петромъ Григорьевичемъ Соболевскимъ († 1841 г.). Пятая, Елизавета, за неважнымъ г. Гофманомъ, братомъ статсъ-секретаря. Сыновья Рашета также не пропали: Антонъ Яковлевичъ, ст. сов., былъ директоромъ таможни въ Ригѣ, женатъ на умной женѣ, и дѣти у него вышли прекрасные: Павелъ и Владиміръ, оба военные, и дочь—за генераломъ барономъ Зальца. Карлъ Яковлевичъ, женатый на Елизаветѣ Ивановнѣ Фрейгангъ,—отецъ Евгенія, Ивана и Владиміра Карловичей, людей посредственныхъ, но честныхъ и трудолюбивыхъ; они были въ чинахъ и звѣздахъ" [1]).

[1]) Нѣкоторыми свѣдѣніями и фактами, помѣщенными въ этой статьѣ, я обязанъ просвѣщенной любезности П. П. Петрова, которому и приношу искреннюю мою благодарность.

СМѢСЬ

Княжна Тараканова, гравюра Л. Е. Дмитріева-Кавказскаго съ картины К. Д. Флавицкаго. — Прилагая къ настоящему выпуску «Вѣстника изящныхъ искуствъ» гравюру съ извѣстной картины Флавицкаго, составляющей одно изъ украшеній галереи П. М. Третьякова, въ Москвѣ, мы не будемъ распространяться здѣсь ни о достоинствахъ этой замѣчательной картины, ни о жизни и трудахъ ея автора. Высокоталантливый, безвременно похищенный смертью художникъ достоинъ подробной біографіи, и мы предполагаемъ со временемъ представить ее вниманію читателей нашего журнала. Въ настоящей замѣткѣ мы хотимъ лишь познакомить любителей русскихъ гравюръ съ исполнителемъ нашего эстампа, опытнымъ въ дѣлѣ аквафортнаго гравированія художникомъ, Л. Е. Дмитріевымъ-Кавказскимъ. Но прежде чѣмъ привести краткія біографическія свѣдѣнія о немъ и исчислить его работы, считаемъ нелишнимъ замѣтить, что изготовленный имъ для насъ офортъ съ картины Флавицкаго передаетъ ея композицію не въ настоящемъ, а въ обратномъ видѣ, какъ это нерѣдко встрѣчается въ гравюрахъ многихъ другихъ, даже знаменитыхъ мастеровъ. Подобно имъ, г. Дмитріевъ, для облегченія себѣ работы, перенесъ рисунокъ картины на мѣдную доску не такимъ, каковъ онъ въ оригиналѣ, а не перевернутымъ въ другую сторону, вслѣдствіе чего, при печатаніи оттисковъ съ доски, правая часть композиціи обратилась въ лѣвую, а лѣвая — въ правую.

Левъ Евграфовичъ Дмитріевъ родился 18 февраля 1849 г., на Кавказѣ, въ станицѣ Прочный Окопъ, Кубанской области. Первые годы его дѣтства прошли въ безпрерывныхъ переѣздахъ съ мѣста на мѣсто, такъ какъ отецъ будущаго художника, офицеръ кавказской арміи, постоянно находился въ походахъ, въ которыхъ слѣдовала за нимъ и его семья. Призваніе къ искуству проявилось въ мальчикѣ съ поступленія его въ ученики ставропольской гимназіи, гдѣ, независимо отъ классовъ рисованія, онъ усердно занимался этимъ дѣломъ въ часы, свободные отъ уроковъ. Въ 1868 г., по совѣту своего гимназическаго рисовальнаго учителя, Я. Страшкевича, г. Дмитріевъ отправился въ Петербургъ, для поступленія въ Академію художествъ, въ которую и былъ принятъ въ 1869 г. Здѣсь, выбравъ для себя спеціальностью гравиро-

ваніе, онъ изучалъ его подъ руководствомъ Ѳ. И. Іордана, но упражнялся также и въ живописи. Къ этому времени относится присоединеніе къ его имени эпитета «Кавказскій», къ которому пришлось ему прибѣгнуть для того, чтобы его не смѣшивали съ другими художниками, его однофамильцами. Въ Академіи онъ получилъ за успѣхи въ гравированіи малую и большую серебряныя медали; выпущенъ онъ изъ нея въ 1878 г. съ званіемъ класснаго художника 1-й степени, а въ 1882 г. удостоился получить степень академика по части гравюры.

Имѣя постоянное жительство въ Петербургѣ, г. Дмитріевъ предпринимаетъ по временамъ поѣздки на Кавказъ, дабы рисовать и писать этюды живописной природы, характерныхъ типовъ и народнаго быта этой любопытной страны. Работы, исполненныя въ этихъ путешествіяхъ, служили ему матеріаломъ для большинства его офортовъ, рядъ которыхъ онъ намѣревается продолжать съ цѣлью увеличить знакомство любителей искуства съ тѣмъ краемъ, гдѣ онъ родился и провелъ свои дѣтскіе годы. По списку, составленному нашимъ сотрудникомъ Е. Е. Рейтерномъ, все число гравюръ г. Дмитріева, если не считать нынѣ издаваемый нами офортъ, простирается до 62-хъ. Помѣщаемъ здѣсь этотъ списокъ, съ указаніемъ на годы, когда та или другая гравюра исполнена.

1) Голова воина.
2) Воинъ, держащій копье.

Обѣ гравюры — копіи гравюры съ Рубенса. За вторую изъ нихъ г. Дмитріевъ получилъ малую серебр. медаль.

3) Дѣвушка у креста.
4) Дама, читающая письмо. 1871.

Обѣ гравюры исполнены съ фотографій.

5) Старикъ. 1872. Копія съ гравюры Г. Ф. Шмидта, съ картины Рембрандта.
6) Заглавный листъ-виньетка для «Исторіи Л. Гв. Преображенскаго полка». 1872.
7) Пріѣздъ крестьянина изъ города, съ картины Корзухина. *Не окончена.*
8) Старуха и мальчикъ, съ картины М. Кудрявцева.
9) Лѣвый уголъ картины «Полтава» профессора Коцебу. *Не окончена.*
10) Лезгины, съ картины Горшельта. 1873. *Этотъ офортъ помѣщенъ въ «Альбомѣ русск. аквафортистовъ», и за него художникъ получилъ большую серебрянную медаль.*
11) Казакъ верхомъ, съ картины Ковалевскаго. *Не окончена.*
12) Наибъ-Шаго, съ картины Горшельта.
13) Раззоренный аулъ. 1874. Тоже. *Этотъ офортъ находился на парижской всемірной выставкѣ* 1878 *г.*
14) Горецъ съ лошадью. 1874. Тоже съ Горшельда.
15) Пластуны. 1874, съ картины Горшельта.
16) Портретъ живописца Горшельта. 1875.
17) Портретъ Г-жи А. К. Биркенфельтъ. 1876.
18) Свидѣтельство коннаго завода Е. Г. Шварца, съ рисунка Бильдерлинга. 1876.
19) Бурлаки, съ картины Рѣпина. *Этотъ офортъ розданъ въ видѣ преміи Обществомъ Поощр. Художниковъ въ* 1876 *г. и затѣмъ изданъ вторично при журналѣ «Свѣтъ» въ* 1878 *г.*
20) Старый и молодой горцы (послѣдній — братъ г. Дмитріева). 1877.
21) Послѣдняя пушка. 1877. Съ картины Вирца. *Изданъ при журналѣ «Свѣтъ» за* 1877 *г.*
22) Портретъ г-жи Уидъ 1877.
23) Чеченецъ въ башлыкѣ. 1877.
24) Мой садъ. *Не окончена.*
25) Корабль Свѣтлана. 1877.
26) Портретъ графа Безбородки. 1877.
27) Лѣсъ. 1878.
28) Портретъ Дарвина. *Изданъ при журналѣ «Свѣтъ».* 1879.
29) Портретъ Граффа. 1879,
30) Урокъ графу Путятину: Пейзажъ. 1880.
31) Портретъ Грязевой; офортъ, сдѣланный съ натуры. 1880.
32) Портретъ художницы Диллонъ. Офортъ, сдѣланный также съ натуры.
33—38) Альбомъ — Кавказъ—Дмитріева-Кавказскаго. Офорты. 1880. Первая тетрадь 1. Заглавный листъ съ замѣткою: портретъ Шамиля отца.
34) 2. Чеченецъ. Съ замѣткою: портретъ брата г. Дмитріева-Кавказскаго.
35) 3. Ингушъ. 1880. Съ замѣткою: портретъ генерала Тергукасова.

36) 4. Чеченская дѣвушка. 1880. Съ замѣткою: изображеніе жены Шамиля, Кариматъ, на смертномъ одрѣ.

37) 5. Чеченскій мостъ. 1880. Съ замѣткою: портретъ ген.-адъют. гр. Лорисъ-Меликова.

38) 6. Чтеніе корана. 1880. Съ замѣткою: портретъ генерала Лазарева.

39) Заглавный листъ для особаго изданія вышеупомянутыхъ замѣтокъ, подъ заглавіемъ: «Портреты славныхъ туземцевъ Кавказа. Офорты Дмитріева-Кавказскаго, съ портретомъ Шамиля сына». Въ этомъ изданіи находятся особо отпечатанными портреты, упомянутые въ №№ 32, 34, 35, 36 и 37.

40) Портретъ Михаила Дмитріевича Скобелева.

41) Портретъ Пушкина.

42) Портретъ вел. княгини Мар'и Павловны. Съ замѣткою: портретъ вел. кн. Кирилла Владиміровича съ шашкою въ рукѣ.

43) Старый казакъ-сунжинецъ. *Офортъ для второй тетради альбома Кавказъ.*

44) Осетинъ. 1881. *Не окончена. Тоже для второй тетради альбома Кавказъ.*

45) Купающаяся дѣвушка.

46) Молодая осетинка. 1881.

47) Чеченское кладбище. 1881.

48) Молодая гуріанка. 1881.

Три офорта, назначенные для второй тетради альбома Кавказъ.

49) Портретъ настоятеля Троицко Сергіевской пустыни, архимандрита Игнатія (Бренчанинова).

50) Замѣтки къ этому портрету, гравированныя на отдѣльной доскѣ и представляющія: посрединѣ - его же, Игнатія, въ санѣ епископа; налѣво—нынѣшняго архимандрита пустыни, Игнатія (Макарова), и направо—схимника пустыни Михаила (Чихачева).

51) Портретъ отца Васильева. 1882.

52) Портретъ пѣвицы Каменской. 1882.

53) Портретъ печатальщика гравюръ при Академіи художествъ Келленбенца. 1882. *Не окончена.*

54) Портретъ г-жи Ишимовой. 1882.

55) Этюдъ женской головки въ шляпѣ. 1882.

56) Грузинецъ плотникъ. 1882.

57) Мальчикъ съ кувшиномъ. 1882.

58) Гуріецъ. 1882.

59) Нищій (Закавказскій татаринъ). 1882.

60) Киргизъ 1883.

61) Дѣти (Закавказскіе татары). 1883.

62) Киргизскій мулла. 1883.

Эстонецъ, гравюра à l'eau forte Оскара Гофмана. Эстампъ этотъ, изображающій старика-эстонца, покуривающаго трубку, исполненъ по нашему заказу молодымъ художникомъ, который, будучи родомъ изъ Дерпта, имѣлъ возможность прекрасно изучить типы финскаго племени населяющаго прибалтійск'я губерніи. Г. Гофману удалось очень вѣрно схватить въ рисункѣ характеристическія черты и выраженіе лица одного изъ представителей этого племени, его фигуру, костюмъ и всю осанку. Этотъ рисунокъ онъ перенесъ на мѣдную доску мастерски, какъ въ томъ, вѣроятно, согласятся наши читатели, принадлежащіе къ числу любителей и знатоковъ гравюръ.

Г. Гофманъ — изъ тѣхъ художниковъ, которые, подобно Дюккеру, покойному Тизенгаузену и Бонштедту, могутъ считаться принадлежащими въ одно и то же время русскому и нѣмецкому искуствамъ. Разница между нимъ и этими художниками лишь та, что они, родившись рускими подданными и будучи болѣе или менѣе обязаны Россіи своимъ воспитаніемъ, потомъ промѣняли ее на чужую страну, тогда какъ г. Гофманъ, будучи также русскимъ подданнымъ, но получивши художественное образованіе за границею, возвратился въ отечество съ намѣреніемъ остаться въ немъ и примкнуть къ его художественной школѣ. Родившись, какъ уже сказано выше, въ Дерптѣ, 24 января 1851 г., онъ, по окончаніи курса въ одномъ изъ тамошнихъ училищъ, отправился въ Дюссельдорфъ для изученія живописи, въ которой уже пріобрѣлъ предъ тѣмъ нѣкоторыя познанія. Въ 1872 г. онъ былъ принятъ въ ученики дюссельдорфской академіи, гдѣ чрезъ два года поступилъ подъ руководство извѣстнаго историческаго живописца Гебгарда; однако влеченіе къ ландшафтной живописи заставило его вскорѣ перейдти отъ этого наставника

въ мастерскую къ Е. Э. Дюккеру, въ которой онъ и занимался до половины 1877 года. Такимъ образомъ, связь г. Гофмана съ Россіею не прерывалась и въ Дюссельдорфѣ, потому что оба его профессора, подобно ему, уроженцы Остзейскихъ провинцій и обязаны, хотя и въ различной степени, своимъ образованіемъ нашей академіи: Гебгардъ получилъ въ ея классахъ первоначальныя художественныя познанія, а Дюккеръ блестящимъ образомъ окончилъ въ ней курсъ, былъ посланъ ею за границу въ качествѣ пенсіонера и донынѣ считается ея профессоромъ. Связь Гофмана съ родиною поддерживалась и тѣмъ, что почти ежегодно онъ пріѣзжалъ въ Дерптъ и писалъ тамъ этюды и картины. Произведенія его кисти, состоявшія изъ видовъ Лифляндіи, Вестфаліи и низовьевъ Рейна, а также изъ сценъ народнаго быта, стали появляться на дюссельдорфскихъ выставкахъ съ 1876 г.; они находили себѣ хорошій сбытъ не только въ Германію, но и въ Англію и Голландію, какъ вещи, отмѣченныя несомнѣннымъ талантомъ. Гравированіемъ на мѣди крѣпкою водкою г. Гофманъ началъ заниматься только съ 1880 г.; но оно пошло у него такъ успѣшно, что дюссельдорфское общество аквафортистовъ не замедлило принять его въ свои члены, а исполненныя имъ гравюры помѣщались въ нѣмецкихъ художественныхъ журналахъ и сборникахъ на ряду съ произведеніями лучшихъ граверовъ. Въ Петербургѣ г. Гофманъ находится лишь съ первыхъ мѣсяцевъ настоящаго года, но думаетъ основаться здѣсь, если не навсегда, то надолго.

Въ монастырѣ, картина В. И. Якобія. Въ 16-мъ нумерѣ «Художественныхъ Новостей», говоря о послѣднихъ работахъ профессора В. И. Якобія, мы вкратцѣ объяснили содержаніе этой картины; поэтому, издавая теперь снимокъ съ нея, не считаемъ нужнымъ пускаться въ ея описаніе, а приведемъ только краткія біографическія свѣдѣнія объ ея художникѣ.

Валерій Ивановичъ Якобій, потомокъ извѣстнаго Якобія, бывшаго медикомъ при царѣ Іоаннѣ Грозномъ, родился въ Казанской губерніи, въ 1834 г. Общее образованіе онъ получилъ въ гимназіи, а затѣмъ посѣщалъ казанскій университетъ, въ которомъ однако не окончилъ курса, по случаю вспыхнувшей тогда Крымской войны. Увлеченный, вмѣстѣ съ другою молодежью, патріотическимъ порывомъ, онъ вступилъ въ ряды казанскаго ополченія и былъ уже на пути въ Крымъ, когда военныя дѣйствія прекратились. Молодому человѣку надо было окончательно избрать для себя карьеру, но она уже давно опредѣлилась его любовью и способностью къ рисованью. Еще на гимназической скамьѣ и въ университетской аудиторіи онъ постоянно чертилъ портреты товарищей и знакомыхъ, народные типы, разныя сцены, карикатуры. Все указывало, что ему слѣдуетъ сдѣлаться художникомъ. И вотъ, прибывъ въ 1856 году въ Петербургъ, г. Якобій записался въ ученики Академіи художествъ. Съ необыкновенною быстротою прошелъ онъ курсъ этого заведенія, подъ ближайшимъ руководствомъ профессора А. Т. Маркова. Первая картина, съ которою онъ явился предъ публикою на академической выставкѣ 1858 г., «Разнощикъ-фруктовщикъ», доставила ему отъ Академіи малую серебряную медаль. Недалѣе, какъ черезъ годъ, получилъ онъ и большую серебряную медаль за картину: «Татаринъ, продавецъ халатовъ». Осталь-

ныя награды, которыхъ съ болѣе или менѣе продолжительнымъ ожиданіемъ съ трудомъ добиваются ученики Академіи, дались нашему художнику также съ удивительною быстротою: въ 1859 г. онъ былъ удостоенъ малой золотой медали за »Свѣтлое воскресенье нищаго», а въ 1861 г. и большую золотую медаль за «Привалъ арестантовъ» — картину, произведшею сильное впечатлѣніе на публику и встрѣченную общими похвалами въ нашей художественной критикѣ. Получивъ, вмѣстѣ съ большою золотою медалью, право на поѣздку въ чужіе края въ качествѣ пенсіонера казны, г. Якобій, въ 1862 году, отправился въ путешествіе, посѣтилъ Германію и Швейцарію, пользовался въ Цюрихѣ наставленіями профессора Колера, потомъ жилъ въ Парижѣ, Римѣ и Неаполѣ, и наконецъ, въ 1869 г., возвратился въ Петербургъ. Изъ работъ его, исполненныхъ во время пребыванія за границею, достойны вниманія: «Знахарка», «Осень», «Парижскій тряпичникъ», (офортъ съ этой картины, принадлежащей А. И. Сомову, будетъ помѣщенъ въ нашемъ журналѣ), «Политика послѣ завтрака», «Монахи», «Выходъ изъ римской тратторіи», «Бандуристъ», «Тарантелла на зубахъ», «Дѣдушкины сказки», «Монастырскій дворикъ», «Модная мать», «Кардиналъ Гизъ передъ отрубленною головою маршала Колиньи», и «Террористы и умѣренные» (принадлежитъ К. Т. Солдатенкову въ Москвѣ). Послѣднее изъ этихъ произведеній должно по нашему мнѣнію, считаться лучшею изъ всѣхъ работъ г. Якобія. Получивъ степень академика еще въ бытность свою въ чужихъ краяхъ, въ 1868 г., за вышеупомянутую картину: «Кардиналъ Гизъ», Валерій Ивановичъ возведенъ былъ въ профессоры въ 1870 г. за картину: «Арестъ герцога Бирона». Послѣ того имъ написаны: «Утро при дворѣ Императрицы Анны Іоанновны», «Артемій Волынскій въ Кабинетѣ министровъ», «Свадьба въ Ледяномъ домѣ» и сверхъ этихъ сценъ изъ грустныхъ временъ нашей исторіи XVIII вѣка, нѣсколько портретовъ и небольшихъ жанровъ. Въ 1878 г. Якобій былъ командированъ въ Парижъ, на всемірную выставку, въ качествѣ коммисара русскаго художественнаго отдѣла и члена жюри по присужденію наградъ экспонентамъ. Вслѣдъ затѣмъ онъ назначенъ сверхштатнымъ профессоромъ и членомъ совѣта нашей Академіи художествъ, а въ настоящемъ году утвержденъ и штатнымъ ея профессоромъ. Въ послѣднее время, сдѣлавъ двукратно поѣздку въ Испанію и на сѣверные берега Африки и привезя съ собою запасъ эскизовъ и этюдовъ, исполненныхъ въ этихъ мѣстахъ, онъ беретъ сюжеты для своихъ картинъ преимущественно изъ народнаго быта и природы Алжира, Марокко и Испаніи. Къ числу такихъ картинъ относится и картина: «Въ монастырѣ» Въ концѣ нынѣшняго года онъ снова отправился въ тѣ же страны, съ цѣлью пополнить матеріалы, собранные въ первыхъ двухъ поѣздкахъ его туда.

Способъ выводить жирныя пятна на рисункахъ и гравюрахъ. Для уничтоженія пятенъ, которыя нерѣдко портятъ и обезцѣниваютъ эстампы и рисунки, предлагаемъ средство, очень дѣйствительное въ томъ случаѣ, если пятна суть недавнія и произведены чѣмъ угодно, только не вареным масломъ. Надо положить исправляемый листъ лицомъ книзу на чистое стекло; на пятно (оно всегда проникаетъ бумагу насквозь) насыпать довольно толстый слой

сженой магнезіи и сверху смочить этотъ слой очищеннымъ бензиномъ. Во все время, пока бензинъ еще не улетучился, слѣдуетъ перемѣщать магнезію по пятну костянымъ или роговымъ ножемъ; когда же магнезія высохнетъ,—совершенно, удалить ее съ листа жесткою кистью, и, если исправляемая вещь не акварельный рисунокъ, — губкою съ водою. При этой операціи, бензинъ, растворяя въ себѣ жиръ или масло, передаетъ ихъ магнезіи, которая, вслѣдствіе своей пористости, втягиваетъ ихъ въ себя. Можно заранѣе приготовить родъ теста изъ сженой матеріи и бензина и уже его намазывать на пятна. Если съ перваго раза пятно несовсѣмъ исчезло, надо повторить операцію, или даже прибѣгнуть къ ней нѣсколько разъ. Очень старыя пятна въ особенности требуютъ подобнаго повторенія. Пятна же отъ варенаго масла почти не поддаются описанному средству.

THE METROPOLITAN
MUSEUM OF ART

Thomas J. Watson Library